افتتاحية العدد

طالت شكوى الأدباء والمثقفين في المملكة العربية السعودية من عدم وجود مجلة تمحض جهدها واخلاصها للأدب وللأدب وحده من شعر، وقصة، ونقد، ومسرحية، وما إلى ذلك ـ حتى أصبحت هذه الشكوى ترنيمة قد تصل إلى حد الاملال من تكرارها .. مع أن هؤلاء الأدباء يجدون ويقرءون مجلات جيدة جداً تصدر في المملكة منها الشهرية، والفصلية والحولية، كـ (الفيصل) (المجلة العربية) (الحرس الوطنى) (المنهل) الدارة) (التوباد) وغيرها .. ولكنهم اذا اوردت عليهم أسماء هذه المجلات قالوا (هذه مجلات ثقافية) أى انها ليست متخصصة في الأدب بمفهومه العميق والواسع .. كأنهم يريدون بهذا التطلع، الاستشراف مائدة أدبية تغنى بطعمها وطعامها نفوسهم من خلال البحث المركز والدراسة العميقة والقصيدة المؤثرة، والقصة المعبرة، والنقد الهادف النزيه .

وهنا تضيق دائرة الطلب المتخصص، ولكنها مع هذا الضيق تجد أن بإمكان إنسان ما، أو جهة ما تحقيق هذه الأمنية أو قريباً منها سيما إذا كانت هذه المجلة أو تلك تحمل سمة وخصائص الأدب السعودي من شعر ونثر وكذلك أدب الخليج العربي .

ومع قناعتنا بصعوبة تحقق المجلة المثلى والمتخصصة في هذا الشأن الواسع من شئون عطاء الإنسان الفكرى والحضارى المنبثق من عمق الثقافة العربية الإسلامية والرؤية الإبداعية لابن هذه الأرض وبنتها ـ فإن بعضا من كلّ .. سوف يسهم في إغناء التطلعات الى الأفضل والأكمل؛ مع استحالة الكمال، ولكنه إضافة رفد إلى الموجود في الساحة .

ومن هنا نأمل أن يكون هذا الاصدار الذي تولى النادي الأدبي في الرياض القيام به وعليه « قوافل » إسهاماً في هذا المجال ، ولعله يحقق بعض الرضى .

ومن هنا ـ كذلك ـ كان الحلم ولازال أن تكون (قوافل) احد الأوعية التي تحمل سمة أدب الجزيرة العربية ، وبالذات والتخصيص ـ زماناً ومكاناً ـ أدب المملكة العربية السعودية والخليج العربي خلال المئة عام الأخيرة . وهذا ما نخطط له ونعمل على تحقيقه بقدر المستطاع والمتاح لنا من تعاون أصحاب الأقلام الحية والفكر المستنير ، والرؤى غير المتجاوزة للمبادىء الإسلامية ومثله وقيمه التي هى قوام حياتنا نحن العرب والمسلمين ، ولاقوام لحياتنا بغير ذلك .

ولذلك فاننا نحرص أشد الحرص على استقامة ما ننشره هنا وإبعاد ما يشى بأى انحراف فكرى أو خلقى ـ لا قدر الله ـ (وما توفيقى إلا بالله) .

وبعد فلو أردت ـ من جانب الردود الإيجابية على العدد الأول من هذا الإصدار ـ ان احدثكم عما سمعناه وقرأناه عنه لطال بنا الحديث ولكن تكفى الاشارة عن طول العبارة . وتكفى المقالات والتغطيات الاخبارية والرسائل المتوالية المثرية من أنحاء مختلفة من وطننا العربي اضافة إلى بلادنا المملكة لتدفعنا إلى مواصلة المسيرة رغم مصاعب الطريق وَوَعْثاء السفر . والله نسأل التوفيق والسداد .

عبدالله بن إدريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة قوافل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد سعدنا بالاستقبال الحار والصدى القوي الذي قوبل به العدد الأول من إصدارنا « قوافل » ، ونحن إذ نشكر كل الذين تكرموا بالكتابة إلينا والاتصال بنا مشيدين بهذا الإصدار ، نؤكد في الوقت نفسه لتلك الأصوات القليلة التي ظنت أننا في هذه المجلة ننطلق من توجهٍ خاص ، يهتم بأسماء معينة ويهمل أخرى ، بأننا لا نحتكم فيما يُنشر في « قوافل » سوى لمعيار الجودة في ضوء التخصص والأهداف التي يتوخَّاها النادي الأدبي بالرياض من هذا الإصدار الدوري ، وهي التركيز في المقام الأول على الأدب الحديث في المملكة وفي دول مجلس التعاون إبداعاً ودراسة ، وأدب الجزيرة العربية عامة خلال المائة عام الأخيرة . وإذا بدا للقارىء الكريم أن هناك أسماءً تمثل مرحلةً أو توجهاً معيناً ، تشكِّلُ مساهمتها معظم مادة عدد من الأعداد ، فإن ذلك لا يعني إطلاقاً انحيازنا لهذه الأسماء أو هذه التوجهات دون غيرها ، ولكننا محكومون بجودة ما يصلنا من مادة وصلاحيتها للنشر ، وبمدى استعداد وتجاوب من نستكتبهم للإسهام في هذا العدد أو ذاك . ولقد قمنا ـ بعد إقرار مشروع هذه الدورية ـ بالكتابة والاتصال بعدد كبير من الأدباء والنقاد للمشاركة في العدد الأول ، وأعلنا عن المحاور والمكافآت المالية للمشاركين ، وقد كان

التجاوب طيباً ، ولكنه من غير الممكن أن يتسع عدد واحد لكل الأصوات في ساحتنا الأدبية العريضة والثرية ، وسيرى القارىء ، مع توالي صدور أعـــداد « قوافل » إن شاء الله ، وتعدد محاورها أن « قوافل » لا تتحيز سوى للعمل الجيد يأتي من أي اسم وفي أي شكـل .

لقد جعلنا « الخطاب النقدي في المملكة » محوراً لهذا العدد الثاني مـــن « قوافل » ، في محاولة أولية لإلقاء الضوء على هذا الخطاب ، ولمعرفة مدى مواكبته لإبداعنا الأدبي ، وعلاقة المحلية والعالمية به ، ولفتح نافذة صغيرة يطلّ منها القارىء على المسارات الرئيسة لهذا الخطـــاب النقدي ، دون أن يكون الغرض هنا هو الرصد الشامل للمنجز النقدي في المملكة ، وتشكلُ مشاركات الدكتور ناصر الرشيد والدكتور محمد الشنطي والدكتور ميجان الرويلي دراسات هذا المحور ، وكنا قد طلبنا من بعض المهتمين بهذا المحور الإسهام في هذا العدد ، ولكننا للأسف لم نتلق إسهامات كل من وعدنا بالكتابة ، وإننا إذ نشكر من تجاوب معنا نجدد الدعوة للجميع للمشاركة في هذا الإصدار بالدراسة والمادة الإبداعية ، وعرض الكتب ، والتعليق على ما ينشر في « قوافل » ، وبالرأي أياً كان ، علماً بأن العدد القادم سيخصص لموضوع « المرأة والكتابة » ، وسيكون هناك دائما مجال للدراسات الجيدة خارج المحور مثلما هو الحال في هذا العدد والعدد السابق ، والله نسأل أن يعيننا ويوفقنا للصواب والصدق في القول والعمل .

والسلام ».

(قوافل)

قوافل تبدأ رحلتها الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا كان كل كاغد
كتبت فوق جلدته قصيدة
أو قصة أو رأي أو حكاية أو موتيف أسطورة
يمثل بقعة ضوء تكشف الطريق أمام من يريد
أن يسير في هذا الطريق .
وإذا كان كل قرطاس
تزاوج ومشاعر القلم
في أغنية أو لحن أو موال أو خاطرة خضراء
تعيد التوازن النفسي للكاتب وتجعله
يمجد الحياة .

فإن مجلة كاملة
لابد وأن تحتوي على مجموعة هائلة من المصابيح ،
تفتح في الظلمات كوى وفي الطريق محطات
وفي المحطات أماكن لسياحة الروح في زمن يفتقد
مثل هذه السياحات الروحية .
من هذه الشرفة

ندخل في مجلة (قوافل) التي يصدرها النادي الأدبي بالرياض ويشرف عليها الشاعر السعودي المعروف عبدالله بن إدريس .

مجلة (قوافل) تبدأ خطوتها الأولى في سفر الكلمة ، ومثلما كانت قوافلنا العربية تجمع الجنوب بالشمال والشرق بالغرب ، وتنقل القصيدة والرأي والحلم عبر حكاياتنا العربية التي تمتد إلى العرب البائدة ؛ كذلك هي مجلة (قوافل) .

تحاول أن تجمع بالثقافة ما فرقته السياسات ، تنقل الخبرات الأدبية والثقافية من مكان إلى آخر ، محملة بما تعجز سفن الصحراء عن حمله ، (قوافل) نادي الرياض الآن ، محملة بالقصائد والنقد والقصص والآراء الباحثة في القديم عما يمكن أن يضيء في عالمنا وفكرنا وحلمنا المعاصر .

افتتاحية العدد

يقول المشرف العام في افتتاحية العدد الأول إننا حينما نقدم إلى قرائنا هذا الجهد لن نزكيه بادعاء بلوغه مستوى الكمال ولن نتواضع فنصفه بإنه جهد متواضع ـ لنأمل أن يقع منهم موقع الرضا والقبول بل الابتهاج .

باعتبارها أي (قوافل) إضافة أدبية ذات مستوى يرضي بعض الطموح والتطلع .. وستكون رافدا محسوبا في دفع الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية لبلوغ شأو نأمله في خدمة هذا الأدب وتجلية عطائه وقدراته المتجددة بتجدد العصور والأحوال .

ولعل من أعز أهدافنا ، تواصل الافتتاحية في هذا الإصدار ، أن يسهم في

إبراز أدب الجزيرة العربية وفكرها وثقافتها .. ونقدمه لأشقائنا من الأدباء العرب الذين ما زالوا يجهلون أو يتجاهلون أدب وأدباء الجزيرة العربية .. بل ويحاولون التعتيم عليه ربما عن تصور خاطيء وخطل رأي مفاده أن الجزيرة العربية (بترو دولار) أكثر منها شيئا آخر .

هيئة التحرير

إن أهم ما يميز أي دورية ثقافية أو أدبية أو علمية هي العناصر المشرفة على تحريرها . فمن ثقافة وجدية وطموحات هذه العناصر تبدأ الدورية في تشكيل فروعها وأغصانها وأوراقها وتمدد لتفيء على ما حولها .

ومجلة (قوافل) تشرف عليها عناصر أدبية وثقافية جادة كعبدالله بن إدريس ومنصور الحازمي وعبدالله الشهيل إضافة إلى النقاد الذين يعون أهمية الدرس النقدي في تشكيل الفكر الأدبي الجديد ، والقاريء لا يجهل سعد البازعي ومعجب الزهراني وعبدالله المعيقل وسليمان الحماد وصالح الصالح الذين يشكلون هيئة تحرير (قوافل) .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضافة إلى علاقة هيئة التحرير بالأدباء العرب في المشرق والمغرب ، مما يجعلهم قادرين على التواصل معهم ، أو رفد المجلة بالدراسات النقدية والنتاجات الإبداعية بكل أجناسها .

سمات التجديد في الشعر السعودي

يقول الشاعر عبدالله بن إدريس ضمن دراسة (بدايات الشعر الحر وسمات التجديد في الشعر السعودي) كانت مرحلة الشعرية الحديثة في المملكة منذ ثلث قرن تقريبا ، مرحلة تقع بين مرحلتين ، هما : مرحلة الأصالة والنمط الاتباعي ، والحداثة بالنمطية المستوردة والمقتبسة من الأنماط الأوروبية الابتداعية .

لم يكن للشعراء السعوديين في هذه الفترة الزمنية بين فترتين ـ أي تصور ثقافي خاص بهم مضاد للمفاهيم الثقافية السائدة ، كما هي حال (الحداثيين) الذين جاءوا بعدهم وأصبحوا صوتا لغيرهم وصورا كربونية من تجارب الخارجين على

تراث الأمة العربية وثقافتها .

ولذلك فإن الحداثيين الموجودين الآن على ساحة الجزيرة العربية لم يكونوا امتدادا لذلك التصور التجديدي ولم يكن نتاجهم مستمدا أو مستلهما من ثقافة الأمة وتراثها وإنما هو انفصال أو يشبه الانفصال إلى حد كبير عن الثقافة والتراث العربي الأصيل .

مواضيع تستحق القراءة

وهناك العديد من الدراسات الجادة والرصينة التي تستوجب الاهتمـــام من قبل القراء ، خاصة وأن بعض هذه الدراسات يصل إلى أن يكون في مستوى المراجع التي يحتاجها أي دارس للنقد والأدب والحياتية الثقافية سواء في المملكة العربية السعودية أو في الوطن العربي .

فعلاقة القصيدة الجديدة في المملكة بالتراث ، أو قراءة لمعين بسيسو بين خمسة شعراء ، أو نيويورك في ثلاث قصائد محلية ، وتداخل الأنساق في البلاغة العربية ، لهي دراسات لابد وأن يعود إليها كل باحث في الدرس النقدي .

(قوافل) بدأت الخطوة الأولى في صحراء الثقافة العربية ، ومن أجل أن تصل إلى أهدافها لا بد لها من التجدد الدائم على هواء الجهات الأربع ، والانفتاح في كل خطوة من خطواتها على أفق جديد وحلم جديد .

(*) جريدة (الأيام) ، العدد ١٥٩٦ ، ٢٨ محرم ١٤١٤هـ (١٨ يوليو ١٩٩٣م) .

الخطاب النقدي عند مدرسة التصنيف

د. ناصر بن سعد الرشيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمـة : غلب على النقد العربي في منتصف هذا القرن الميلادي نزعة التصنيف التى تترسم نصوص الشاعر وتتعرف على ميزاتها وصفاتها الفلسفية أو الشكلية أو المعنوية أو التعبيرية وتدخلها ضمن تصنيفات اختط لها في بلاد الغرب من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية ونحو ذلك ، وذهب بعضهم إلى التصنيف التياري : التيار الوطني أو الإقليمى أو القومي أو التيار الإسلامي ، وملأت ساحة النقد كتبٌ كثيرة تعالج هذه المدارس وتلك التيارات وبخاصة في بلاد الشام ومصر ، ومن هؤلاء النقاد مثلا : الدكتور محمد مندور والدكتور محمد عبدالمنعم خفاجة وأحمد أمين وإحسان عباس والدكتور حلمي مرزوق والدكتور نصرت عبدالرحمن والدكتور البرازي والدكتور غنيمي هلال والدكتور عبدالحكيم حسان ، هؤلاء النقاد بجملتهم ركزوا على المدارس الفنية المذكورة أنفا وتبعهم نفر من نقاد الجزيرة العربية ومنهم على سبيل المثال الأستاذ عبدالله عبدالجبار وعبدالله بن إدريس والدكتور محمد بن سعد بن حسين والدكتور فهد الهويمل والدكتور عبدالله الحامـد .

وهناك بعض من النقاد الذين اختاروا واجهة أخرى في التصنيف سواء أكان هذا التصنيف مبنياً على التيارات القومية والوطنية ونحوها كما فعل الدكتور محمد محمد حسين أو الدكتور عبدالله الحامد وكذلك فعل الأستاذ عبدالله عبدالجبار، أم كان مبنياً على التصنيف الموضوعي أو المنهجي كما فعل سيد قطب ود. عبدالله الحامد وغيرهما . وعلى أية حال ، فلقد نظرت في هذه الأموركلها فرأيت أن أقتصر منها على النظر في عمل رائدين ناقدين سعوديين هما : الأستاذ عبدالله عبدالجبار والأستاذ عبدالله بن إدريس فأعرض لطريقتهما في التصنيف وأناقش آراءهما ، ثم أبدي ما استطعت من ملاحظات حول خطابهما النقدي .

عند عبدالله عبدالجبار :

لعل من أقدم من استخدم منهج التصنيف الأستاذ عبدالله بن عبدالجبار في كتابه الموسوم : « التيارات الأدبية الحديثة في قلب جزيرة العرب » المطبوع عام ١٩٥٩م ، والكتاب كما يصفه صاحبه في مقدمته محاضرات ألقيت في معهد الدراسات العربية العالمية بالقاهرة (١) .

بدأ عبدالله الحديث عن هذه التيارات المذهبية باحتراز ذكي حتى يجنب نفسه التورط في أغلاط تصنيفية ، فما لم هذا التصنيف لم تك واضحة آنذاك بل لعل الأستاذ عبدالله هو أول ناقد رام هذا التصنيف لأدب الجزيرة فقال (٢) : « *إن الحديث عن هذه المذاهب هناك بوصفها تيارات محددة المعالم يبدو أسطورة أو شبه أسطورة ، ومع ذلك فلا معدى لنا من الحديث عنها بوصفها نزعات فردية أو جماعية ضيقة* » .

لكن عبدالله قسّم التيارات إلى ثلاثة : التيار الكلاسيكي والتيار الرومانسي والتيار الواقعي ، ولم يزد أو ينقص عن هذه الثلاثة وهو حسب قوله تقسيم « *مبني على أساس تقريبي لتيسير البحث ، فإن بعض أدبائنا قد تطوروا من الكلاسيكية الميتة إلى الكلاسيكية الحية ، وبعض تلامذة الكلاسيكية الحية قد مزجوا تجاربهم الشعرية الاتباعية بتجارب ابتداعية جديدة وفقا لسنة التطور*

وحركة *التقدم ... كما أن بعض هؤلاء وأولئك انطلقوا إلى الواقعية بمفهوميها سواء كانت تصويرا للواقع أو ثورة عليه* » (٣) ويقسم عبدالله « الكلاسيكية » تقسيما عجيبا لم أر أحدا قبله أو أحدا بعده قسمها هذه التقسيم ، فالقسم الأول عنده : الكلاسيكية الميته ويضع لهذا النوع من الكلاسيكية سمات خمسا تجتمع كلها عنده في تعريفه لهذا النوع فما هو « *إلا امتداد لعصور التأخير والظلام التى سيطر فيها الحكم التركي أو الاستعمار العثماني على قلب البلاد العربية* » (٤) وعدّ من الشعراء الذين يمثلونها: علي السنوسي ، وسليمان بن سحمان ، أما القسم الثاني من الكلاسيكية فقد وسمه « بين بين » ولم أره يضع لهذا النوع من الكلاسيكية توصيفا أو تأطيرا وإنما اكتفى بأن جعل الشاعر أحمد إبراهيم الغزاوي ممن انخرط « *في زمرة تلك المدرسة العتيقة* » (٥) ولم يزد على أحمد بن إبراهيم الغزاوي .

أما القسم الثالث فهو الكلاسيكية الحية وجعل من أبرز سماتها : « *سيطرة العقل على ماسواه من قوى النفس وملكاتها ، فالأدب الكلاسيكي يمتاز على العموم بقوة التفكير وصفاته ورزانته ونقائه واتزان ملكتي العاطفة والخيال وسمو المعاني وبلاغة اللفظ ، وأن المؤلف يعالج موضوعه كأنه ليس منه ويُعنى به كان لاصلة له به ولكن هيهات أن يستقيم هذا الانفصال بين الشعر والشاعر* » (٦) ثم أضاف : « *وأصحاب هذا المذهب يعتقدون أن العقل هو الذات بل هو مادة المرء وقوام حياته ، وأما العاطفة والخيال فطارئان عليه ينبعثان من عناصر الجبلة الطبيعية ، فهما خارجان عن النفس الخالدة التى ينبعث منها العقل الأزلي* » (٧) وذكر منهم الشعراء : حسين عرب وأحمد علي المبارك وأحمد محمد جمال وحسين سراج والزمخشري وأحمد قنديل والعامودي وأحمد العربي ، وفؤاد شاكر .

أما التيار الرومانتيكي فيرى الأستاذ عبدالله عبدالجبار أن هناك عوامل متشابكة لظهور هذا التيار في قلب الجزيرة بعضها داخلي وبعضها خارجي فمن الأسباب الداخلية التى ذكرها الأستاذ عبدالله :

١ـ نوع الحياة التي يعيش في ظلها الأدباء « فهناك مطامح عظيمة تجتاح قلوب الشعراء ، ولكنها تصطدم دائما بعقبات وحوائل تحول دون تحقيقها في واقع الحياة ، وإزاء هذا التناقض لم يكن هناك بدّ أمام الشعراء إلا أن يلتمسوا لهم مهربا يفرون إليه من واقعهم المرير فلاذوا بالطبيعة يبثونها شكاتهم ويتجاوبون معها تجاوبا روحيا حزينا هو الطابع الغالب على شعراء الرومانتيكيين ، كما حلقوا في سماء الخيال وهاموا بأودية الرؤى والأحلام والأوهام وسبحوا بأرواحهم فيما وراء الطبيعة » (٨) .

٢ـ « وإذا ارتأى بعض النقاد أن الجهات الرومانتيكية في أدبنا العربي الحديث أثر من آثار الصوفية السلبية المتحكمة في الشرق ، فإن هذا الأثر لا بدّ أن يكون قوياً فعّالا في قلب الجزيرة ولا سيما الحجاز » (٩) .

أما الأسباب الخارجية فيجمعها الأستاذ عبدالله بسببين هامين وهما :

١ـ « ظهور مدرسة أبولو بمصر ونشوء المدرسة الرومانتيكية بها وبلبنان فقد استجابت نفوس شعرائنا لهذه الحركة الجديدة وتأثروا بأدبها كما تأثروا من قبل بمدرسة المهجر وأدبها المهموس الحالم » .

٢ـ « عن سبيل الترجمات التي قام بها العقاد والزيات وغيرهما اتصلوا بالرومانسية الغربية وتأثروا بها بل إن بعضهم استهوته نماذجها وما بها من أخيلة وصور لا عهد لهم بها من قبل فصاغوا بعضها شعرا كما فعل حسن عبدالله القرشي في قصيدة « الغروب » للامارتين ، وقرأ العواد مترجمات لهيجو وبايرون وغيرهما ووجد فيها على حد تعبيره البلاغة كل البلاغة » (١٠) أما أبرز سمات هذا التيار عند عبدالله عبدالجبار فيراه في عناوينه الجانبية الصغيرة التي وضعها وهي : الهيام بالصيغة ، الجوء إلى الخمر ، الغربة الروحية ، اللياذ بالماضي ، القلق والتمزق ، الطيران في عالم الخيال ، روح التشاؤم ، والتصوف الشعري . وساق أمثلة وشواهد من شعر شعراء الجزيرة العربية تؤكد ما ذهب إليه وجعل من أبرز هؤلاء الشعراء : حسين سرحان ، وعبدالعزيز الرفاعي وإبراهيم هاشم الفلالــــــي ،

وأحمد قنديل ، وأحمد عبدالجبار ، ومقبل عبدالعزيز العيسى ، ومحمد سعيد المسلم ، ومحمد حسن فقي ، ومحمد عامر الرميح ، ومحمد سعيد الشيخ علي الخنيزي ، والعواد ، وحامد دمنهوري ، وعبدالغني قستي ، ومحمد السليمان الشبل ، وعبدالله القرعاوي ، ومحمود عارف ، وعبدالله الفيصل في بعض شعـــره . (١١) .

التيار الواقعي : أطال الأستاذ عبدالله عبدالجبار في الحديث عن هذا التيار إطالة لم نعهدها منه فيما سبق من التيارين الكلاسيكي والرومانسي وخصص حوالـــي سبع صفحات للواقعية بمفهومها العالمي في الآداب العالمية ثم بعد ذلك تساءل : ماذا نعني بالتيار الواقعي في قلب الجزيرة ؟ فأجاب : « يمكننا أن نصف مانعنيه بالشعر الواقعي أنه :

١ـ *الشعر الذي ينكر الهروب إلى الطبيعة والانطواء أو التقوقع في حدود الذات والتهويم في سماء الأخيلة والأوهام والأحلام واللياذ بالذكريات .. وإذا مالجأ شعراء هذا التيار إلى ماضيهم فلا يلجأون إليه ليستنيموا إلى ذكرياته المخدرة ، وإنما ليسهموا صوت الماضي يهتف بهم أن قدموا قرابينكم ، وإذا لجأوا إلى الأحلام فإنما يحلمون بانتصار قوى الخير والسلام يحلمون بالثورات التي تطيح بالاستعمار .*

٢ـ *هو الشعر الذي ينبع من أحاسيس الشعب ويرتبط بصميم الأرض ويصور عالم الحياة والواقع ومايعج فيهما من آلام وآمال .*

٣ـ *هو الشعر الذى يصف حال البائسين ، ويصور واقع الجماهير والطبقات الكادحة المشردين من عمال وفلاحين وصغار الموظفين .. ويقدم لنا صورة فنية لهؤلاء وللبدو المشردين في الفلوات الذين يعيشون مع الكلاب .*

٤ـ *هو الشعر الباني الذى يهدم قيما فاسدة ليحل محلها قيما أخرى ، هو الذي يعتمد على الشخوص الحقيقية لا الوهمية .*

٥ـ *هو الشعر الذى يؤمن بالتطور وبالإنسان وبقدرته على التغيير ، ودفع عجلة الحياة إلى مستقبل أزهر وعالم أفضل* » . (١٢)

ثم أخذ الناقد عبدالله بن عبدالجبار يكتب فصولا أربعة عن التيار الواقعي عنونها : التيار الاجتماعي ، التيار الثوري ، التيار الوطني والتيار القومي (١٣) وذكر عدة أسماء لشعراء تحت هذه الفصل وهم عنده يمثلون الواقعية في شعر الجزيرة العربية ومنهم : ماجد الحسيني ، وحسن فقي ، وعبدالسلام هاشم حافظ ، والعواد ، وسراج خراز ، وأحمد العربي ، وأحمد عبدالله فاسي ، وحمزه شحاتـــه ، وعلي عشال ، وعبدالرحمن المنصور ، وأحمد قنديل ، وعبدالله خطيب ، وصالح المساعد ، وياسين علاف ، وطاهر الزمخشري ، ومحمد سعيد المسلم ، وإبراهيم فوده ، وإبراهيم الفلالي ، وحسين فطاني ، وجمال شـشة ومحمد سعيد بابصيـــل . (١٤) .

عند عبدالله بن إدريس :

أما الرائد الثاني فهو الأستاذ الأديب عبدالله بن إدريس ، وقد كتب كتابـــه « شعراء نجد المعاصرون » بدعوى أن دراسه الموجزة « *عمدت إلى إلقاء ومضات سريعة على الحياة الأدبية والشعرية منها بوجه خاص ـ فيما قبل العصر الحاضر ليتسنى لنا من خلال ذلك الربط بين الماضي والحاضر ، ولندرك ـ بالتالي ـ مدى تأثير الحياة الروحية وما يرافقها من أحداث على الحياة العقلية ومدى استجابتها لما يتلائم حياة العصر من جدة الأفكار ، والعمل على إخصابها وابتكار المناهج الكفيلة ببناء حياة عقلية تحفظ التوازن بين كفتي الحياة الروحية والمادية معا . وهل ذلك الإتجاه متوافر في إنتاج شعرائنا أم هم إلى الرجحان بإحدى الكفتين أميل .. ؟ على أنني لم أتعرض لهذا الاتجاه عند شعراء جيلنا القائم ، ولم أعرج على ذكر هذه الناحية إلا لماما أو المرور بها عرضا ، وتركت للقارىء ـ من خلال المختارات الشعرية ـ أن يستنتج ويحكم* » (١٥) وحينما يعقد ابن إدريس فصلا تحت عنـــوان « اتجاهات الشعر في نجد » فإنه يبدأ تصنيف اتجاهات الشعر آنذاك ويجعلها ثلاثـــة :

١ـ الاتجاه الكلاسيكي : ويذكره الشيخ ابن إدريس على عجل ولم يعره اهتماما يذكر فلذلك لم يطل مكثه عنده واكتفى بقوله : (١٦) « *إن الشعـــــراء لم يكن لهم من*

جولات تذكر في الميدان الكلاسيكي - وهو الاتجاه المميز للشعر القائم حينذاك - إلا بقدر مامهدوا للاتجاه الرومانتيكي في أن ينشر أجنحته على سمائهم ويطبع مخيلاتها بمنازعه المختلفة وميوله المتباينة ... ولم يشذ عن هذا الإطار إلا أولئك الذين عايشوا الاتجاه التقليدي وامتزجوا به امتزاجا كلياً فتأثروا به فترة كانت كافية أن تشدهم - في الصياغة والمضمون - إلى عهد سادت فيه نظرية الشعر التعليمية أو نظرية العلوم التطبيقية ولذلك لم يشاءوا أن يتجاوبوا مع نظريات الشعر الحديث ومذاهبه » ويسميه ابن إدريس حينا بالشعر التقليدي كما يسميه الشعر التعليمي ، يقول : (١٧) « أما الشعر التقليدي فقد دنت شمسه نحو الغروب ولم يعد له من وجود يحس إحساسا قبوليا انفعاليا لدى الجماهير القارئة التى وهُبت حساسية فنية ؛ ذلك لأنه إنحسر عنه مدّ الحياة لما تخلف عن قافلة النظريات الحديثة وإذن فلا حاجة لنا بالبحث فيه هنا » كما نراه يقول (١٨) : « ويمثل طبقة الشعراء أصحاب نظرية الشعر التعليمية : أستاذ الجيل حمد الجاسر عضو المجمع اللغوي العربي بالقاهرة وصاحب صحيفة « اليمامة » التى تصدر في مدينة الرياض والشاعر الناقد الاجتماعي خالد الفرج المتوفى عام ١٣٧٤هـ ، وعبدالكريم الجهيمان ... وآخرون غيرهم » ويظهر أن ابن إدريس كان منحازا للاتجاهات الأخرى مما جعله شديد القسوة على الإتجاه الكلاسيكي حتى سماه في بعض الأحيان بالإتجاه « الكلاسيكي الميت » (١٩) .

إن ابن إدريس كما يلحظ قارىء نصوصه الآنفة الذكر يستخدم أربعة مسميات أو مصطلحات إن شئت : الكلاسيكي والتقليدي ونظرية الشعر التعليمية والكلاسيكي الميت لمسمى واحد أو لمصطلح واحد وهو « الكلاسيكية » وإنى لست على يقين من أن ابن إدريس كان صائبا فى إطلاق هذه المسميات الأربع على الكلاسيكية ، إذ أن مفهوم الشعر التقليدي ليس بالضرورة أن يكون كلاسيكيا إذ يدخل معه غيره تحت سعة هذا المفهوم ، كما أن مفهوم الشر التعليمي ليس بالضرورة أن يكون داخلا في مفهوم المدرسة الكلاسيكية ، كما أن وصفه

بالكلاسيكي الميت يفهم منه أن هناك كلاسيكيا حيا وهنا يجب أن يسأل ابن إدريس ما سمات الكلاسيكي الميت وماسمات الكلاسيكي الحي ؟ ، أغلب ظني أن هذا المصطلح لم يكن واضحا عند الكاتب آنذاك إذ فهم فهما معجمياً بمعنى القديم أو التقليدي ، وهذا أمر فيه نظر ويحتاج إلى مزيد من الجلاء والبلورة ربما أتينا على شيء من ذلك في مكانه المناسب لاحقاً .

٢ـ الاتجاه الرومانتيكي : ويرى ابن إدريس أن سبب غلبة هذا الاتجاه على الشعر السعودي المعاصر لابن إدريس آنذاك أن الشباب من الشعراء فتحوا أعينهم على الجديد من الأفكار واتجاهات الشعر المتباينة « *مابين فريق « رائدهم القلب » وغايتهم البحث عن مواطن الجمال ، والجمال وحده عندهم مرآة الحقيقة التي ينشدون ... نعم لقد فتح الشعراء الشباب أعينهم على كثير من الشعر التقليدي لكنهم أشاحوا عنه ولم يتفاعل في نفوسهم إلا وقتا قصيرا بقدر ما تهيأت لهم سبل الانتقال والاجتياز منه إلى الطور الرومانتيكي الأخصب منتجعا والأعمق مادة وفكرا ، والأكثر تحمسا للحرية والإنسانية بالأسلوب الخاص لهذا الاتجاه* » (٢٠) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحينما أراد ابن إدريس أن يعطي نماذج من شعراء هذا الاتجاه ذكر أن الذي يمثل الرومانطيقيين : عبدالله الفيصل ، ومحمد الفهد العيسى ، ومحمد الشبل ، وحمد الحجي ، وسعد أبومعطي ، وعبدالله الجلهم ، وإبراهيم الدامغ ،و عبدالله السناني ، ومحمد المسيطير ، وعبدالله القرعاوي . (٢١) .

لقد حاولت أن أجد بين هؤلاء الذين يمثلون الاتجاه الرومانتيكي ماينتظمهم فعدت أقرأ شعرهم الذي استشهد به أو اختاره الأديب الناقد عبدالله بن إدريس لكني لم أجد هذا الخيط الذى ينتظمهم وإن وجدته في بعض القصائد فهو خيط باهت ، بيد أني أعترف أن الشاعرين محمد الفهد العيسى ومحمد الشبل (وربما سعد أبومعطي) يمثلان اتجاها واحدا هو الاتجاه الرومانتيكي الواضح أما الشاعران عبدالله الفيصل والجلهم فمزيج من اتجاهين أو أكثر أما إبراهيم الدامغ فلا أرى فرقا كبيرا بينه وبين الشاعر الذى عده ابن إدريس من الواقعتين عبدالله بن صالح

العثيمين ، وأرجو ألا يكون المعيار الذى انطلق منه أديبنا ابن إدريس هو أن هؤلاء من شعراء الشباب بغض النظر عن توجهاتهم الشعرية ، وربما فصلنا بعض القـــول لاحقاً .

٣ـ الاتجاه الواقعي : يجعل ابن إدريس السبب نفسه الذي ساقه لنشوء الاتجـــاه الكلاسيكي سبباً لنشوء الاتجاه الواقعي إلا أن فريقا من الشباب الذى عزف عن الكلاسيكية « وجه شعره *إلى أغراض الحياة وشارك بنتاجه الفكرى في معركة النضال القومي من أجل الحرية والكرامة الإنسانية والعسين السعيد دونما خضوع أو تذلل أو تزلف إلا لله وحده* » (٢٢) .

وحينما يذكر ابن إدريس ممثلي هذا الاتجاه يعبر بمصطلح « المشارف على الواقعية » ويذكر منهم : ناصر أبوحيمد ، وعبدالرحمن المنصور ، وسعد البواردي ، وصالح العثيمين ، وعبدالله العثيمين ، وعثمان بن سيار ، وعبدالرحمن العبيـد (٢٣) .

ولو تساءلت عن المعايير التى بنى عليها الناقد ابن إدريس تصنيفه هذا الذى ذكرها آنفا أو التى ذكرها فيما بعد « *كالدعوة إلى الأخوة العربية الإسلامية المتراحمة المتعاطفة وتحث على الخير والفضيلة وتنهى عن الشر والطغيان ومن أهداف الواقعية في الشعر : إحلال المساواة بين أفراد المجتمع وإزالة الفوارق التى لم يرد لها أساس في الدين ولا مستند من العقل السليم* » (٢٤) ويضع ابن إدريس صفات للشاعر الواقعي وهي : « *لابد للشاعر الواقعي أن يكون شجاعا متفانيا في خدمة مجتمعه روحيا وماديا ، ذا أهداف نبيلة غير مشوبة بشوائب مؤذية وإلا كان تأثيره الفكري في النفوس ضعيفا وغير مؤد أثره الإيجابي المنشود* » (٢٥) .

إن هذه المعايير التى نص عليها ابن إدريس ـ مع معايير أخرى لم أنقلها ـ لاتميز الواقعية عن الكلاسيكية ولا الواقعية عن الرومانتيكية إذ أن هذه المعايير يمكن أن تندرج تحت أي اتجاه من هذه الاتجاهـات الثلاثـة حيـث نـرى أن سعـد

أبومعطي الذى عددناه من ممثلي الرومانطيقية يدعو إلى الوحدة في قصيدتـــه « مصنع الشباب » (٢٦) كما يفعل ذلك إبراهيم الدامغ في قصيدته « عربي » (٢٧) أو كما يفعل ذلك الشاعر عبدالرحمن العبيد في قصيدته « ذكرى باندوفغ » (٢٨) بل كما يفعل شاعر الكلاسيكية خالد الفرج في قصيدته « ميثاق السلام » (٢٩) .

ملاحظات : هناك عدد من الملاحظات والاستدراكات تتعلق بمنهج التصنيف المذهبي من ناحية وتتعلق بالناقدين الأديبين ابن إدريس وعبدالله عبدالجبار من ناحية أخرى ، وأحسب أن من أهمها ما يلي :

أولا : أن كلا الناقدين رائد من رواد الأدب والنقد في الجزيرة العربية وأن لهما علينا دَيْنَ هذه الريادة وأن علينا أن نعترف بفضلهما ونرفق بهما أشد الرفق (فلا عصمة لأحد ولا تقديس وربما اعتراف بفضل سابق وتقدير) ، لقد اجتهـــد الرائدان (والرائد لايكذب أهله) متزودين بما يمكنهما من زاد علمي ومن تأهيل أكاديمي على فقر من المصادر التى تعالج مثل هذه المناهج التى نبتت أصولها واستوت على سوقها في غير بلدنا وفي تربة غير تربتنا بيد أن رياحها وبردها وحرّها تسربت عبر المنافذ والخلال إلى رمالنا وجبالنا ونجدنا وتهامنا رضينا أم لم نرض ، أدرك الرائدان هذه الحقيقة فأرادا أن يتصديا لها ويسيرا مع السائرين في هذا الركب ، لكنهما ـ وهذا مما يعتذر لهما أو يُعذَّر لهما ـ حسب ظني بهما ـ لم يكونا على معرفة بأية لغة من لغات أهل تلك المدارس أو المناهج (الإنجليزية أو الفرنسية) وانما كتنت مصادر معرفتهما مايترجم من تلك اللغات وهي قليلة آنذاك فلم تكن سوق الترجمة قائمة وقتئذ ، وإن كانت هناك حركة للترجمة فهي تهتم بالإبداع أكثر منها بالنقد ومدارسه ـ ولعلّ زادهم في هذه المسيرة الطويلة بعض ماكتبه النقاد العرب في مصر على وجه الخوص ومنهم الدكتور غنيمي هلال الذى استشهد به ابن إدريس ناقلا من نصاً لفيكتور هوجو (٣٠) .

ثانيـا : ساعد هذا النوع من النقد سيادة تكاد تكون مطلقة في منتصف هذا القرن ، بل قد لانبالغ إذا قلنا أنه أصبح موجة عارمة اكتسحت النقد العربي فـــي

ذلك الوقت في أماكن كثيرة وفي مواطن عديدة في المشرق العربي ، وانطلق كبار النقاد في ذلك الوقت يصنفون ويعرفون بهذه المدارس النقدية في مصنفاته النقدية مثل الدكتور إحسان عباس في كتابه « فن الشعر » الذي جعلـه في قسمين : القسم الأول : تطور النظرية الشعرية وركز على الرومانطيقية وجذورها وماهيتها والثورة عليها ثم عودتها في ثوب جديد ثم الواقعية الحديثة ، والقسم الثاني : في أسس الاختلاف بين المذاهب الشعرية كالخيال ومشكلة المضمون والشكل . كما أن الدكتور أمد أمين في كتابه النقد الأدبي يعقد في النصف الثاني من هذا الكتاب تحت عنوان « تاريخ نقد الأدب عند الإفرنج » فصولا في المدارس النقدية كالكلاسيكية والرومانتيكية والجنالية والرمزية ، كما يفعل ذلك الدكتور محمد مندور في كتابه « في الأدب والنقد » حين يعقد بابا تحت « المذاهب الأدبية » يذكر فيها الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والفنية ، وما الدكتور محمد غنيمي هلال ببعيد من هؤلاء في كتابه الشهير « النقد الأدبي الحديث » وكذلك البرازي في كتابه « في النقد الأدبي الحديث » ، وممن كان له دور في التعريف بهذه المذاهب وأصولها الفكرية الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه « في النقد الحديث » وهناك من أفرد كُتباً بعينها لبعض هذه المدارس وأصولها وتطبيقاتها مثل الدكتور عبدالحكيم حسان في كتابه عن الكلاسيكية والدكتور حلمي مرزوق في كتابه « الرومانتيكية والواقعية في الأدب » « الأصول الأيدلوجية » وعصام محمد الشنطي في « الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث » .

أصابت حمى هذا التوجه المجتمع النقدي في السعودية حتى وصلت إلى نقادنا من الزحام وعلى رأسهم عبدالله عبدالجبار وعبدالله بن إدريس ، فهذا الدكتور محمد بن حسين في كتابه « الأدب الحديث في نجد » يصنف شعراءنا كما يصنفهم غنيمي أو ابن إدريس ، وهذا الدكتور عبدالله الحامد يفعل مثلما فعل غيره في بعض كتبه .

ثالثا : **المعايير** : ليست المعايير التي يحكم بها على أن هذا الشاعـــر أو ذاك

ينتمي إلى مدرسة معينة من المدارس الثلاث التى ذكرها أكثر نقادنا وبخاصة ابن عبدالجبار وابن إدريس دقيقة المعالم فهل هذه المعايير تكمن في الأسلوب أم تكمن في الموضوع أم تكمن في المعاصرة والتاريخية ؟ ونظراً لغياب الدقـــة في هذه المعايير تداخلت النصوص وتداخل التصنيف واستعصى بعضه حتى رأينا ذلك عند ابن إدريس حينما أراد أن يصنف الشاعر عبدالرحمن العبيد ، فلما لم يستقم له ما أراد قال عنه (٣١) « يقع ـ من حيث اتجاهه الأدبي ـ في مرحلة بين الرومانتيكية والواقعية وهو إلى مشارف الواقعية غير المتعمقة أقرب » ومن قبله كان صنيع عبدالله بن عبدالجبار ، فحينما أعيته الحيلة النقدية في تصنيف أحمد الغزاوي ضمن مذهب معين أو تيار مخصوص وضعه وفي تصنيف مستقل وسماه « بين بين » أي في برزخ بين الكلاسيكية الميتة وبين الكلاسيكية الحية (٣٢) بل عدّه مرة أخرى في التيار الواقعي ومؤهله أنه قال قصيدة قومية فكفته عند عبدالله بن عبدالجبار أن يتحول من مرتبة « بين بين » إلى الواقعية (٣٣) كما أن عبدالله بن عبدالجبار صنف الشاعر الواحد ضمن مدرستين أو ثلاث وفعل ذلك مع أكثر من واحد ، فلقد استشهد بقصائد للشاعر أحمد قنديل إحداهما كلاسيكية حية وثانيتها رومانتيكية وثالثتها واقعية (ضمن التيار الوطني) (٣٤) ، وفعل الشيء نفسه مع الشاعر حسن فقي فهو رومانتيكي وهو واقعي (٣٥) ويعدّ الشاعر أحمد العربي مرة ضمن شعراء الكلاسيكية الحية ويستشهد له بقصيدة في الواقعية (٣٦) وكذلك عدّ الزمخشري من شعراء الكلاسيكية الحية واستشهد به في الواقعية (٣٧) وفعل ذلك مع الشاعر محمد سعيد المسلم فهو من الرومانتيكيين وهو أيضــا من الواقعيين (٣٨) ، وأعجب من هذا كله أنه جعل الشاعر إبراهيم هاشم الفلالي رائداً من رواد الرومانتيكية التى انطوت على ما انطوت عليه ولجأت إلى ما لجأت إليه حيث وصفه بقوله (٣٩) : « ورائد شعرائنا فى هذا المضمار (التيار الرومانسي) إبراهيم هاشم فلالي » ثم جعله مرة أخرى واقعيا واستشهد له بثلاث قصائد قال أولاهما فى تحية الرئيس جمال عبدالناصر وثانيتهما فى بورسعيد وثالثتهما فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوحدة بين مصر وسوريا (٤٠) ، وهنا أحسّ الناقد عبدالله عبدالجبار بحرج فى هذا التصنيف لرجل واحد كان رائد الهروب واللجو إلى ما لجأ إليه، فأصبح بين عشية وضحاها وطنيا قوميا يرى تأميم عبدالناصر لقناة السويس عملا بطوليا ويبارك الوحدة بين سوريا ومصر ويشيد « ببطولة الأباة فى قلعة الأحرار « بورسعيد » فقال ــ بعد أن لاحظ ذلك ــ معللاً: « (٤١) *وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الفلالي الذى تركناه في باب « التيار الرومانسي » هاربا إلى كؤوس الخمر الشعرية قد هرب من الهروب ــ إن صح هذا التعبير ــ وأصبح واقعيا ينظم الشعر الوطني والقومي كما رأينا* » .

أحسب أن هناك خطأ واقع فيه كثير من دارسي النقد المذهبي إذ يحسبون أن الشاعر الرومانسي لا يهتم بقضايا وطنه وقومه والكون بأسره وهذا تصور خاطيء ، وهم يظنون أيضا أن الشاعر الرومانسي حينما يعالج هذه الموضوعات يتحول من الرومانسية إلى الواقعية ، وهذا التصور كان من مكامن الخطل والوهم الذى وقع فيه عبدالله بن عبدالجبار وعبدالله بن إدريس وأغلب من سلك وحذا حذوهم ، ويحكم عليهم عبداله بن عبدالجبار بفساد التجربة إذ يفعلون ذلك حيث يقول : (٤٢) « *إن بعض الشعراء الرومانسيين ، حين يعنّ لهم أن يسهموا في اشعر الوطني أو الشر الواقعي بوجه عام ، يفسدون تجاربهم الفنية في بعض الأحيان بالجو الرومانسي والألفاظ الرومانسية التى غلبت عليهم ، كما يفعل محمد الشبل ، ومحمد هاشم رشيد ، وصالح الأحمد العثيمين* » .

ولعل هذا الوهم هو الذي حيَّر الناقد عبدالله بن إدريس حينا رأى أن كثيرا من شعرائه الرومانسيين يقولون شعراً وطنيا وأناشيد قومية وإسلامية ولا سيما عند الشاعر الأمير عبدالله الفيصل فقال (٤٣) : « *وأن قصيدته « نداء » و « إلى شباب بلادي » هما خير دليل على اتجاهه الشعري الوطني* » وجاء هامش على هذا القول : « *رغم قلة هذا النوع في ديوانه* » ولعدم دقة المعايير في التصنيف كان لاجتهاد الناقد وتحريه أثر واضح في هذا التصنيف ولهذا فإننا نرى بعض الاختلاف

في التصنيف في حق بعض الشعراء بين الناقدين ابن عبدالجبار وابن إدريس فابن عبدالجبار مثلا يرى أن الشاعر صالح العثيمين من الرومانسيين (٤٤) بينما يراه ابن إدريس من « الفريق الثالث ـ المشارف على الواقعية ـ » (٤٥) ولقد لاحظ الدكتور الحامد كثيرا من الملاحظات على الناقدين في سياق التصنيف . وإن كان قاسيا عليها ـ فليرجع إلى ذلك (٤٦) .

رابعا : إن هذا التصنيف صناعة أوروبية قامت على معايير غربية استقرأت شعرها وفنونها الأخرى التي كانت سائدة هناك بينما لم يكن بعضها معروفة فنيا لدينا ولا سيما الرواية ، ومن درس نشوء الواقعية خاصة فسيجد أن الروائيين الفرنسيين وخصوصا بلزال وزولا هما اللذين رادا هذه المدرسة (٤٧) ، وحينما حاول نقادنا أن يطبقوه على ما لدينا من إنتاج أدبي وخصوصا الشعر (وهو مادة الكتابين النقديين اللذين درستهما) تلمسوا أوجه الشبه التي كانت تشكّل نوعاً من التماثل والمقاربة مع ما عند الأوروبيين من شعر ، وهذا التلمس يمكن أن يكون موفقا ويمكن أن يكون مزلقا ومأزما ، وهذا ما ألمح إليه الدكتور محمد مندور في قوله (٤٨) :

« *إن الدعوات النقدية لا تستطيع وحدها أن تخلق المذاهب وإنما تخلقها قبل كل شيء تيارات الحياة بضروراتها الملحة وتضاريسها ، ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أنه لم ينشأ لدينا مذهب أدبي محدد إلا في السنوات الأخيرة نتيجة لذلك الاتجاه العام في السياسة والاجتماع والثقافة نحو الواقعية والاشتراكية التى لم تصبح مذهبا فحسب ، بل أصبحت عقيدة ضيقة لا تخلو أحيانا من تعصب غير محمود وتضييق غير محتمل ، وأما قبل ذلك ومنذ ظهور الدعوة إلى التجديد فإننا لا نجد مذاهب ، بل نجد نزعات قد تكون فردية أحيانا ، وقد تكون جماعية ضيقة أحيانا أخرى ، وهى على أية حال لا يمكن أن تصل حتى عند الفرد الواحد إلى حد المذهب المطرد المستأثر* » .

ويعلق الأستاذ عبدالله بن عبدالجبار تعليقا واعيا على قول الدكتور مندور فيقول (٤٩) : « *إذا كان هذا مايراه ناقد حصيف فى مذاهب الأدب فى البيئة*

المصرية تلك البيئة التي احتكت بالغرب وبثقافة الغرب وتياراته الفكرية ، وكان لها من أحداث الحياة ورجاتها ما لم تشهد مثله أكثر البلاد العربية ، فما بالك بمذاهب الأدب في قلب الجزيرة العربية ، إن الحديث عن هذه المذاهب هناك بوصفها تيارات محددة المعالم يبدو أسطورة أو شبه أسطورة » .

وعندما تعرض الدكتور الحامد لنقد كتاب التيارات وقف قليلا عند قولي الدكتور مندور والأستاذ عبدالله عبدالجبار فقرر « *غلط الباحثين العرب الذين وصفوا الأدباء العرب بالكلاسيكيين أو الرومانسيين أو الواقعيين ، لأن أولاء المذاهب ثياب قدّت لغير أدبنا ، وهي مراحل تاريخية لأدب أجنبي ، وفي تطبيقها إساءة إلى الأدب المدروس وتحجيم له في أطر لم توضع له وسوء فهم للأدب ، وعدم ربط للأثر بالمؤثر* » (٥٠) .

خامسا : حينما يقرأ المرء ما كتبه الناقدان الجليلان يصاب بنوع من الحيرة في الضابط الذي بنيا عليه تصنيفيهما للشعراء وإنزال شعرهم على ضوابط وسمات هذه المذاهب الثلاثة (الكلاسيكية ، الرومانسية والواقعية) فهل انطلقا من ضابطي الموضوع والأسلوب أم من ضابطي الموضوعية والذاتية الذي يعنّ لكثير من النقاد اليوم أن يجعل من الموضوعية والذاتية إشكالية على أنها للمسلمات والبدهيات أقرب منها للإشكالية والقضية ولا سيما عند الأدباء المبدعين إذ لا يمكن فصل الموضوع عن الذات ولا الذات عن الموضوع وقد ألمح الاستاذ عبدالله عبدالجبار إلى ذلك حين قال : (٥١) « ونحن في دراستنا للكلاسيكية الحية وسماتها في قلب الجزيرة سنتجاوز إلى حدّ ما عن الحدود التي تفصل بين الموضوعية والذاتية لأن الشعر العربي في أساسه غنائي وجداني وثيق الاتصال بالذات » .

ولئن غالى كثير من النقاد بوصف الرومانسية بأنها هروب من الواقع وارتداد ذاتي فليس بالضرورة أن يكون ذلك كذلك فرواد الرومانسية كانوا ثائرين على الأوضاع الإستبدادية والقمع و الاستعباد والإقطاع في بلدانهم ، وكان بعض منهم يدافع عن المظلومين والفلاحين ومنهم : هوجو الفرنسي الذي اعتصر في

« العقاب » « كل عواطف الغضب والشنآن للأستبداد النابليوني ، وقد اجتمع فيه بغضان : بغضه للاستبداد وبغضه لذات نابليون » (٥٢) وخذ مثلا على ذلك أناشيد وردزورث المعروفة بالسونتات ففيها غناء بالحرية وشجب للظلم والقهـــــــر « والرومانتيكية الإنجليزية لم تكن هروبية لا في أعمالها ولا في أهدافها » (٥٣) وحسبما قول « فيشر » من أن الرومانتيكية كانت « *احتجاجا قويا على الرأسمالية البرجوازية أو إن شئت فعلى « الآمال الضائعة* » (٥٤) وما صرخة شيلي الرومانتيكي بالعمال وحثه لهم بالمطالبة بحقهم وعدم التقاعس فى ذلك إلا « *شاهد من أقوى شواهد هذا الاحتجاج الرومانتيكي المثير* » (٥٥) فلقد كتب فى عام ١٨١٩م قصيدة إلى عمال إنجلترا يقول فيها :

لا أدري أيها الرجال ، رجال انجلتـــــرا
لماذا تحرثون الأرض لهؤلاء (للوردات)
الذين ينزلون بكم هذا المنزل النجس
ولا لماذا تُجهدون أنفسكم وتصيرونهـــا
على نسج (الأرواب) الفاخرة التى يلبسها طغاتكم !!!
لا أدري أيها الرجال ، لماذا ترهقون أنفسكم من المهد إلى اللحد
تطعمون هؤلاء الجاحدين المتطفلين
ولا لماذا تدفعون عنهم غائلة المـوت
وهم يستنزفون عرقكم ، لا بل يشربون دماءكم !!!

... ...

لماذا يا عمال انجلترا ويا قلبها الدؤوب
تجهدون أنفسكم فى صنع هذه السيوف والسلاسل
وهذا الجهد الذى كلفكم كل هذا العرق
يضيعه هؤلاء الطفيليون الذين لا خير فيهم
على ماذا ـ إذن ـ تبقون ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتبقون على ما أنتم فيه من الاسترواح والأمن السكينة !!!
أم الرغد وبلسم الحب الجميل ؟
أم ماذا هو ذلك الشيء الغالي الذي تشترونه بآلامكم ونجوفكم ؟
إن البذور التي تبذرونها يحصدها غيركم
والثروة التي تخلقونها يكنزها سواكم
والثياب التي تنسجونها يلبسها مَنْ عداكم
والأسلحة التي تصنعونها يحملها الآخرون
والقصيدة أطول من هذه . (٥٦)

ومهما يكن من أمر فإن الاختلاف بين هذه المذاهب مؤسس أصلا على الاختلاف في أمور ثلاثة ، هي تلك التي ذكرها الدكتور إحسان عباس (٥٧) :

الأول : الخيال ، فكل المذاهب تقول بوجود قوة الخيال الفني ، حتى الطبيعيون المتطرفون الذين يرون الفن نقلا للطبيعة لم ينكروا وجود هذه القوة ولكن المذاهب اختلفت في تقديرها .

الثاني : الغاية أو المهمة التي يؤديها الشعر ، وما هي ؟ أهي المتعة أم الإصلاح أم لا شيء من هذين ؟ .

الثالث : الشكل والمضمون فإن جزءا كبيرا من الاختلاف بين المذاهب يرجع إلى تحيز المذهب للشكل أو للمضمون كما أن بعض المذاهب وقف موقف الجمع بينهما .

سادسا : أن النقد التصنيفي لا يخدم النص ولا يركز عليه بل يجعله ثانويا وإنما يعتني بوجهة النص وفي أي مدرسة إبداعية يضعه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامـــــــــــش

(١) التيــارات : المقدمـــة : د
(٢) المصدر نفسه : ٢٤٧
(٣) المصدر نفسه : ٢٤٨
(٤) المصـدر نفسه : ٢٤٩
(٥) المصـدر نفسه : ٢٥٤
(٦) المصـدر نفسه : ٢٥٩
(٧) المصدر نفسه والصفحة
(٨) المصدر نفسه : ٢٧٤ ، ٢٧٥
(٩) المصدر نفسه : ٢٧٥
(١٠) المصدر نفسه : ٢٧٥
(١١) المصدر نفسه : ٢٧٦ ـ ٢٩٧
(١٢) المصدر نفسه : ٣٠٥
(١٣) المصدر نفسه : ٣٠٧ ـ ٣٥٧
(١٤) انظر التيارات : ٣٠٧ ـ ٣٥٧
(١٥) شعراء نجد المعاصرون : ٦ ، ٧
(١٦) المصدر نفسه : ٣٦
(١٧) المصدر نفسه : ٣٧
(١٨) المصدر نفسه : ٣٦ ـ ٣٧
(١٩) المصدر نفسه : ٣٧
(٢٠) المصدر نفسه : ٣٦
(٢١) المصدر نفسه : ٣٧
(٢٢) المصدر نفسه : ٣٦
(٢٣) المصدر نفسه : ٣٧
(٢٤) المصدر نفسه : ٤٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٥) المصدر نفسه : ٥١

(٢٦) المصدر نفسه : ٢٤٤

(٢٧) المصدر نفسه : ٢١٦

(٢٨) المصدر نفسه : ٢٥٧

(٢٩) المصدر نفسه : ٧٧

(٣٠) المصدر نفسه : ٤٠ ، ٤١

(٣١) المصدر نفسه : ٢٥٣

(٣٢) التيارات : ٢٥٤

(٣٣) المصدر نفسه : ٣٤١

(٣٤) انظر التيارات : ٢٦٦ ، ٢٨٢ ، ٣٣٣ ، ٣٤٢

(٣٥) المصدر نفسه : ٢٨٦ ، ٣٠٩

(٣٦) المصدر نفسه : ٢٧٠ ، ٣١٤

(٣٧) المصدر نفسه : ٢٦٥ ، ٣٤٤

(٣٨) المصدر نفسه : ٢٨٥ ، ٣٤٥

(٣٩) المصدر نفسه : ٢٧٨

(٤٠) المصدر نفسه : ٣٥٠ ـ ٣٥٣

(٤١) المصدر نفسه : ٣٥٠ ، ٣٥١

(٤٢) المصدر نفسه : ٢٩٦ ، ٢٩٧

(٤٣) شعراء نجد المعاصرون : ٨٧

(٤٤) التيارات : ٢٩٧

(٤٥) شعراء نجد المعاصرون : ٣٧

(٤٦) نقد على نقد : ٤٠ ، ٤١ ، ٥٠ ، ٨٥ ، ٨٨ .

(٤٧) في النقد الحديث : ٣١٣ ، ٣٨٧ .

(٤٨) الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية ص ٣٩ نقلا عن التيارات : ٢٤٧

(٤٩) التيارات : ٢٤٦

(٥٠) نقد على نقد : ٣٨

(٥١) التيارات : ٢٦١

(٥٢) الرومانتيكية والواقعية للدكتور حلمي مرزوق : ٣١

(٥٣) الرومانتيكية الإنجليزية ترجمة عبدالوهاب المسيري : ٣٣

(٥٤) الاشتراكية والفن : ترجمة أسعد حليم : ٩٣

(٥٥) الرومانتيكية والواقعية : ٣٦

(٥٦) Poms of SheLLey.P . 375 نقلاً عن (الرومانتيكية والواقعية) للدكتور مرزوق : ٢٦ ، ٢٧

(٥٧) فن الشعر : ١٤١

المراجع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ـ الأدب الحديث في نجد ، د. محمد بن سعد بن حسين ، القاهرة : ١٣٩١هـ.

٢ـ الأدب في الخليج العربي ، عبدالرحمن العبيد ، ١٣٧٧هـ.

٣ـ التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية ، عبدالله بن عبدالجبار ، القاهرة : ١٩٥٩م .

٤ـ الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث ، عصام محمد الشنطي ، بيروت : ١٩٧٩م.

٥ـ الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية : د. بكري شيخ أمين ، بيروت : ١٣٩٣هـ.

٦ـ الرومانتيكية ، د. محمد غنيمي هلال . القاهرة .

٧ـ الرومانتيكية والواقعية في الأدب العربي ، د. حلمي مرزوق ، بيروت : ١٩٨٣م.

٨ـ شعراء نجد المعاصرون ، عبدالله بن إدريس ، القاهرة : ١٣٨٠هـ (١٩٦٠م) .

٩ـ في الأدب والنقد ، د. محمد مندور ، القاهرة : ١٩٧٣م.
١٠ـ في النقد الأدبي الحديث ، مجد محمد الباكير البرازي ، عمّان : ١٤٠٧هـ.
١١ـ في النقد الحديث ، د. نصرت عبدالرحمن ، عمّان : ١٩٧٩م.
١٢ـ مذاهب الأدب في أوربا (الكلاسيكية) ، د. عبدالحكيم حسان ، القاهرة : ١٩٧٦م.
١٣ـ النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، القاهرة .
١٤ـ النقد الأدبي ، أحمد أمين ، القاهرة : ١٩٥٢م.
١٥ـ النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، القاهرة : ١٩٧٩م.
١٦ـ نقد على نقد ، د. عبدالله الحامد ، الرياض : ١٤٠٨هـ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملامح من المشهد النقدي المحلي

د. محمد صالح الشنطي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس من السهل أن أقدم ملامح المشهد النقدي المعاصر في الساحة الأدبية المحلية في المملكة العربية السعودية وذلك لعدة أسباب منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ارتباط الخطاب النقدي بالنسق المعرفي السائد من جهة ، وهو ليس نسقا واحدا بل أنساق متشابكة متداخلة ، كما أن هذا الخطاب ليس بمعزل عن التوجهات الثقافية التي لها جذورها ومصادرها المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحركة الاجتماعية وما يعتورها من تغيير وتبديل في مرحلة التحول الهائل الذي مازال قائما على أصعدة مختلفة تتعلق بالتنمية التي تسير بوتائر متسارعة في مجالات متعددة . والإلمام بقوانين هذه الحركة وآثارها يحتاج إلى دراسات متخصصة ومتعمقة . بدونها يصبح الحديث عن هذا الموضوع رجما بالغيب ، وهذه إشكالية مازالت تنتظر الحل ، فالباحث لا يستطيع أن يتبين مراحل ذات سمات محددة يمكن أن يقدم في ضوئها افتراضات قابلة للفحص والتمحيص ، فقد اختزلت كثير من المراحل وتجاوزت الخصائص والملامح المختلفة إلى حد التناقض أحيانا وأصبح من غير الممكن الفرز والتصنيف دون بحث دقيق متخصص .

أما الإشكالية الثانية التي تواجه الباحث في هذا المجال فتتمثل في العملية النقدية ذاتها وفي سبل ممارستها ، إذ أنه من المعروف أن ما يسمى بالنقد الحديث يختلف في أسسه المعرفية ومناحيه الإجرائية عن مناهج النقد القديم ، وهو في ذاته لم ينبثق من واقعنا الحضاري ولم يتوالد عبر نسق تطوري تاريخي محدد في بيئتنا الثقافية (١) ، فقد وجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام مختلف التيارات والاتجاهات النقدية الحديثة دفعة واحدة ، وبدت كما لو كانت منبتّة الجذور عن أصولها الفلسفية والفكرية ، فكانت أشبه بعملية الغزو العشوائي الذي لم نحتط له، بل إن هذه التيارات لم تدخل إلى ساحتنا الأدبية في أغلب الأحيان على نحو متماسك كمذاهب يمكن الوعي بها وبطبيعتها في شكل مناهج تتمثل في مجموعة من العمليات التي تنتظم في نسق متدرج يفضي إلى نتائج بل كان على حد تعبير أحد أساتذتنا أشبه بالاختراقات الفردية والنزعات المحدودة الأثر ، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب المجال الأدبي في الساحة العربية ككل (١) كذلك فإن هذه المناهج الحديثة ليست أدبية الأصل وإنما هي مرتبطة بتطور العلوم الإنسانية ، وبذلك بدا وكأن هناك انفصاماً شبه تام على جبهتين الأولى : الميدان الأدبي ، والثانية : الميدان المعرفي . فهذه المناهج الجديدة تعبير عما يسمى بالانقطاع المعرفي . وهذه إشكالية ثانية تواجه الباحث الذى يطمح إلى تقديم صورة متكاملة لها ملامحها المتسقة وآلياتها الدافعة .

أما محاولة إخراج الصورة في إطارها العربي الذي يشكل محيطها الحيوي الطبيعي فتصطدم بسعة هذا المجال وتنوع اتجاهاته وتياراته وتداخلها بل وتباينها أيضا وما لعصف فيه من فوضى ، والأهم من ذلك كله غياب المشهد النقدي المحلي المعاصر عن السيناريو الشامل للخطاب النقدي العربي ، أوليس غريبا أن نجد هذا الغياب ماثلا في العديد من المؤلفات التي حاولت التأريخ للحركة النقدية العربية ، ولنأخذ على سبيل المثال كتاب غالي شكري « سوسيولوجيا النقد العربي الحديث » (٢) الذي حاول أن يؤرخ فيه للحركة النقدية العربية فيأتي على ذكر

نقاد من مختلف أنحاء العالم العربي ويختم كتابه ببلوغرافيا تضم ما يقرب من مائة وخمسين مؤلفا نقديا ليس بينها كتاب واحد لمؤلف عربي سعودي (٢) مع أن هناك عشرات النقاد ، وهذا يقودنا إلى إشكالية أخرى هي تشظي الحركة النقدية المحلية في الدوريات والصحف وغياب المؤلفات الجامعة التي تعطي تصورا واضحا عن منهج الناقد ورؤيته ، وذلك إلى أمد قريب . أما الآن فقد بدأ مثل هذه المؤلفات يظهر ويغزو المكتبات العربية والمحافل النقدية والأدبية ، وعلى الباحث في الحركة النقدية المحلية المعاصرة أن يفني وقتا طويلا منقبا وباحثا بين ركام المجلات والدوريات حتى يمكنه أن يقدم تصورا عن طبيعة هذه الحركة واتجاهاتها .

كذلك فإننا لا نعثر إلا على عدد محدود من الكتب المنهجية التي عنيت بشرح المناهج الأدبية والتطبيقية عليها أو نشر الوعي بها في حين أن هناك جهدا جبارا يبذل في المنتديات والأمسيات والجامعات من أجل بلورة هذه المناهج ومنحها خصوصيتها على الساحة ، ولكن جل هذا الجهد يظل حبيسا محجوبا عن أعين الآخرين ، وقد بدت الآن بوادر الانفراج التي يمكن أن تؤتي أكلها ، لقد شهدت السنوات الأخيرة إصدارات نقدية عديدة من شأنها أن تقدم ملامح أوضح عن المشهد النقدي المحلي بكل ثرائه وخصوبته وانفتاحه .

وفي هذه المقالة أحاول جهد الطاقة ، وبقدر ما يسعفني المجال أن أختزل بعض جوانب هذا المشهد من خلال إشارات مقتضبة إلى التيارات البارزة المتفاعلة في الساحة ، وإلى القضايا المهمة التي تشكل أظهر هموم هذه الحركة وأوضحها ، وبطبيعة الحال فإنه من غير الممكن الإحاطة بكافة منجزات الجهد النقدي ، كذلك فإنه من غير الممكن أيضا الوقوع على تصنيف دقيق للاتجاهات التي تعم الساحة الآن ، ولكننا يمكن بشيء من التجوز أن نرد هذه الاتجاهات إلى مرجعياتها الثقافية على النحو التالي :

١ـ الثقافة السلفية المحافظة التي تعتد بالتراث العربي الأدبي القديم ، وتعتقد أن الخروج على مناهج القدماء ، وفتح النوافذ على الثقافات الأخرى يمكن أن يفسح

المجال لغزو ثقافي مدمر يؤدي إلى ضياع الهوية وفقدان الاتجاه وأصحاب هذا الاتجاه تدفعهم الغيرة الشديدة على لغتهم وتراثهم ، ولهذا فإنهم يفضلون عدم التعامل مع المناهج النقدية الحديثة .

٢ـ الثقافة العربية الإسلامية المنفتحة على مناهج الأدب الحديث محاولة الاستفادة منه والأخذ عنه بحذر شديد وفى حدود معينة ، وتقف موقفا وسطا فلا تنكر (جمالياته وأساليبه) ولكنها في خشية شديدة من توجهاته الفكرية ، وأصحاب هذه الثقافة يخوضون صراعا عميقا في دواخلهم ومع أصحاب المناهج الحديثة .

٣ـ الثقافة الحديثة ،وأصحابها منفتحون على المناهج الغربية الحديثة ينهلون منها، ولا يجدون حرجا في اصطناعها ، ولكن منهم من يصدر عن أرضية تراثية محاولا التوفيق بين هذه المناهج وما جاء في تراثنا الفكري مما يصلح تأويله وتكييفه كي يتسق مع مقولات هذه المناهج دون مسايرة كل ما جاءت به ، فلا يتشددون في الرفض ولا يغالون في الانحياز .

هذه المرجعيات الثقافية ليست بمعزل عن الحركة الاجتماعية ومحيطها ومواقعها ، ولكن هذا الأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة والتمحيص كما أسلفنا .

وقد سبق أن حاولت في مقالة قديمة أن أميز بين تيارين من التيارات الحديثة في الساحة المحلية الأول يؤكد الجانب التاريخي ويربط النص بملابساته والآخر لا يعتد إلا بالنص وبنيته الداخلية ، ولا أريد أن أكرر ما قلته في هذا المقال ، ولكن حسبي أن أشير إلى أبرز هذه الاتجاهات التي تنطلق من الخلفيات والمرجعيات الثقافية سالفة الذكر (٣) .

ولعل من المفيد أن أبدأ حديثي عن اتجاه ترعرع في كنف الجامعة واستلهم مناخاتها ، وهو من أقدم الاتجاهات وأعرقها ينحو منحى شموليا في مقاربة النصوص الأدبية ، وقد اخترت أن أسلط الضوء فيه على تجربة ناقدين رائدين مازالا يرفدان الحركة بإنتاجهما ومشاركاتهما وبحوثهما وهما الدكتور منصور الحازمي والدكتور عزت خطاب .

يحدد الدكتور الحازمي منطلقاته في دراسة النص الأدبي فيقول : « النص ـ وحده ـ هو الذي يفترض طبيعة المنهج الذي نتبعه ، يعني ربما تستطيع أن تبحث في النص الأدبي عن الناحية اللغوية ، عن التركيب اللغوي ، عن التركيب الأسلوبي، عن المحاور التي تتكرر في النص أو مفاتيح النص كما يقولون ، وأنا لا أريـــد أن أفصل بين النص وبين الحياة والمجتمع ، لا أريد أن أفصل بين النص وقائل النص كما يحلو للنقاد المحدثين أن يفعلوا ، فلذلك ربما كان خير منهج في تقديري هو الذي يستطيع أن يستفيد من مناهج متعددة وأن يختار المنهج الملائم للنص المعين وكل نص له منهجه » (٤) .

ويؤكد الدكتور الحازمي أهمية التذوق والانطباع فيقول : «أنا أعتقد أن الناقد الذي ليس له حس أدبي أو ليس له تذوق لا يستطيع أن ينقد نصا ، وأهم ما في النقد فيما يبدو لي في المرحلة الأولى أنك تتعاطف معه وتنشأ بينك وبينه علاقـــة » .

ويرى الدكتور الحازمي أنه من غير الممكن أن نطبق مناهج نقدية قد وضعت أساسا لنصوص غربية على النصوص العربية سواء القديمة أو الحديثة ، ولكنني أستطيع أن آخذ منها ما يلائم البنية اللغوية والبنية الشعرية ، والتقاليد الأدبية بصورة عامة .

وعلى الرغم من تأكيده مبدأ الحياد إزاء المدارس المختلفة وانتهاجه للمنحى التكاملي في النقد ، فإنه يرى أن الاتجاه الواقعي هو الملائم للفترة التاريخية التي تمر بها البلاد وتحتاج إلى فهم الواقع ومعرفته ، لأنها الخطوات الأولى للتأقلم والتجاوب مع الواقع . من هنا كان تكريس الواقعية الفنية في القصة أمراً ضرورياً ، دون أن يعني ذلك إغلاق النوافذ والأبواب أمام التأثر بالاتجاهات الأخرى ، فقد تكون القصة واقعية وتستخدم الحلم والأسطورة وتيار الوعي .

ويرى الدكتور الحازمي أن إذابة الفوارق بين الأجناس الأدبية أمر غير ممكن فالقصة القصيرة وإن اعتمدت على الشعر لها شروطها الخاصة (٥) .

ويؤكد الدكتور الحازمي موقفه من الواقع فيقول : « *إن البحث عن الواقع هو الخطوة الأولية لاستشراف المستقبل والتخطيط له* » ، ويستطرد فيقول : «*قد تصيب الأدباء مرارة الهزيمة نتيجة لسرعة التغيّر واختلال القيم والشعور بالعجز فيرفضون الواقع ، إما بانطوائهم على أنفسهم ، وإما بالعودة إلى الماضي البعيد ، وكلا الموقفين يعبران عن الرغبة الكامنة في الهروب والدفاع عن النفس* » (٦) .

وفي كتابه « البحث عن الواقع » يركز الدكتور الحازمي في دراساته النقدية على مايمكن أن يسمى (بنقد النقد) فهو يخصص الفصل الثالث من الكتاب لمثل هذا النوع من الممارسة النقدية ، فقد عرض لكتاب الدكتور إحسان عباس « تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر » الذي صدر عام ١٩٧١م ، وقد كان منهجه في مقاربة ما جاء في الكتاب وصفيا تعريفيا ثم مقارنا إياه بغيره من الكتب في هذا المجال ، مركزا على افتقاد بعض هذه الكتب للمنهج ككتاب الدكتور محمد زغلول سلام ، ومبينا الخط المنهجي الواضح للدكتور إحسان عباس ، متحدثا عن مزايا الكتاب وما فيه من ثغرات تمثلت في غياب الإشارة إلى المراجع العربية الحديثة التي ألفت حول هذا الموضوع ، ثم إلى بعض مظاهر التناقض ، مما يكشف عن سعة إطلاع الدكتور الحازمي وثقافته التراثية المتميزة . ثم يتحدث بعد ذلك عن كتاب الأستاذ عبدالعزيز الرفاعي « كعب بن مالك » متمنيا لو أنه توسع في تحليل حديث التوبة المروي عن كعب (رضي الله عنه) وركز على أهمية النماذج النثرية في آثاره مشيرا إلى إهمال الباحثين لها وتمسكهم بمسلمات موروثة غير صحيحة . ويتتبع في حديثه عن كتاب « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » لجلال العشرى مسألة السرقة في الفصل الذي كتبه عن قصص يوسف الشاروني (من ص ٢٧٥ ـ ٢٩٠) ويتناول في مقالة رابعة كتاب « ومضات في ديوان العواد » للأستاذ علي المصري الذي صدر في دمشق عام ١٩٧٩م ، ويلاحظ على الكاتب أنه على مذهب كروتشه الذي يرى وجوب الوقوف أمام الإبداع موقف المتعبد لا موقف القاضي ،

ويأخذ عليه غلوه ومبالغته ، ويصحح بعض المغالطات التي وردت في الكتاب رادا ملاحظاته إلى أصولها .

وكان بودي لو أن المجال يتسع لاستعراض بعض النماذج التطبيقية للدكتور الحازمي حتى تتضح الصورة وخصوصا في كتابه (مواقف نقدية) ولعلنا عائدون إلى مثل هذا في مقام آخر إن شاء الله .

أما الدكتور عزت خطاب فقد أصدر كتاب « ملامح وصور شعرية » متحدثا فيه عن مهمة الناقد الأدبي ، إذ يرى أن شرح النص وإبداء الرأي فيه ، وإبراز مظاهر الجمال والإجادة ، والبحث عن نقاط الضعف وتمييز الغث من السمين ، وخلق الجو الأدبي الملائم لنمو الأعمال الإبداعية عن طريق تقديم الجيد منها ، وطرح المفاهيم الأدبية في الساحة الفكرية ومساعدتها على التفاعل مع العوامل الأدبية والثقافية الأخرى ، أو بالجمع بين هاتين الطريقتين هي من مهمة الناقد الأدبي ، ثم يعقب على ذلك قائلا :

« كل هذه الآراء معروفة ، وربما تكون هناك آراء أخرى لم أتطرق لها ، وقد تجمع هذه الآراء بين أكثر من اتجاه ، لكني أجد نفسي أميل مع الرأي القائل : إن مهمة النقد هي في المقام الأول تعميق استجابة القارىء للتجربة التي يمثلها العمل الأدبي خصوصا العمل الشعرى ، وهو بهذا لا يفيد العمل الأدبي فحسب وإنما يفيد القارىء الذي كُتب العمل الأدبي من أجله ، ومن الواضح أنه لكي يقوم الناقد بهذه المهمة فإنه ربما يستعمل واحدة أو أكثر من الطرق التي ذكرتها ، وربما لا يستعمل أيا منها لأن لكل عمل أدبي ظروفه النقدية » (٧) .

وبهذا يقترب الدكتور خطاب ـ في وجهة نظره ـ من رأى الدكتور الحازمي من حيث الرؤية التكاملية ، ومن حيث إن كل عمل أدبي يفرض منهجه الخاص ، وهو يشير إلى ذلك نصا فيقول مستكملا حديثه السابق « *وذلك إذا آمنا نحن مع هذا الناقد بالنظرية القائلة إن على الناقد أن يستخلص مبادئه وأسسه النقدية من العمل الأدبي نفسه* » ، ويعقب على ذلك واصفا المناهج النقدية المعروفة بانهاء زوابع

تمر سراعا على سطح التجربة ولا تغوص إلى مكنونها » .

وهو في موقف آخر ينفي الغرضية عن الشعر ، وينقل وصف النقاد للنزعة النقدية التي تعتمد في تقويم العمل الأدبي على الاهتمام بالغرض « *بالمغالطة الغرضية* » (٨) .

ويرى الدكتور خطاب أنه لا يمكن إطلاق مصطلح الكلاسيكية والرومانسية وغيرها من المصطلحات الشائعة على العمل الأدبي العربي إلا بطريقة تجاوزية ، لأن وراء هذه المصطلحات تاريخا ثقافيا واجتماعيا وسياسيا طويلا ، وهو غريب عنا ولا يمت إلينا بشكل مباشر .

ومن الواضح أن الدكتور عزت خطاب لا يميل إلى اتباع منهج بعينه في التعامل مع النص ، ويترك المجال للتأثر المباشر بالنص من أجل فهم التجربة وتقريب التجربة للأذهان .

وللكاتب ملاحظة على استخدام كلمة نقاد ، فالناقد ـ كما يرى ـ هو من لديه نظرية نقدية جديدة مثل إليوت صاحب نظرية « المعادل الموضوعي » ، أما الأكاديميون فهم دارسون أو قارئون على نحو ما (٩) . وللدكتور الخطاب إسهاماته في الحركة النقدية ، وإن كان أميل إلى الإيجاز ، وله اهتمام خاص بالأدباء الغربيين بحكم تخصصه .

وسأحاول الاقتراب من منهج الدكتور خطاب في مقارباته النقدية التطبيقية من خلال عرضنا لنماذج من هذه المقاربات . ففي مجال القصة نجده يكتب عن عالم أحمد السباعي القصصي في زاويته النقدية الأسبوعية التي كان يكتبها في ملحق الرياض الثقافي تحت عنوان « أحمد السباعي وشهر زاد » متحدثا عن منحاه التعليمي في قصصه بوصفه مبدأ كلاسيكيا متعارفا عليه منذ القدم ، ويقترب من قواعد النقد الأصولي حين يحذر من الخلط بين الراوي والكاتب ، ويستند إلى ثقافة أدبية واسعة ومعرفة جيدة بالتراث الأدبي العالمي ، يتبدى ذلك في مقارناته ، على نحو مافعل حين قارن بين تصوير السباعي للواقع المكي في أواخر الحكم العثماني

وبداية حكم الأشراف وصدقه الفني في ذلك ، وتصوير الكاتب الإنجليزي ديكنز لأحياء لندن الفقيرة في العقود الأولى من القرن التاسع عشر في قصته الشهيــــرة (أوليفر تويست) ، وخصوصا في قصة السباعي (اليتيم المعذب) ، كذلك فإنه يرى أن مكمن القوة في فن السباعي القصصي انشداده إلى الماضي لأن مايقع للأديب المبدع في طفولته يظل المعين الذي لا ينضب في تكوين نظرته إلى الحياة مستشهدا بذلك بما في قصة جويس « صورة الفنان في شبابه » وفي رواية ديكنز (ديفيد كوبر فيلد) ويشير إلى تماسك عالمه القصصي واتساقه .

وينظر الناقد إلى عمل المبدع في سياق أعماله كاملة ولذلك فإنه دائم الإشارة إلى أوجه الشبه بين سيرة حياته في كتابه « أيامي » وبين قصص مجموعة خالتي كدرجان .

يتضح مما سبق أن أبرز الملامح في منهج الدكتور خطاب النقدي يتمثل في :

أولا : معالجته للنص في إطار السياق العام لإنتاج الكاتب ، وتركيزه على جماليات الفن في الدرجة الأولى .

ثانيا : لجوؤه إلى المقارنة بين النص المنقود وما يماثله في الآداب العالمية .

ثالثا : رد الظواهر الفنية إلى أصول المدارس الأدبية المعروفة ، كما فعل حين رد ظاهرة التعليم والوعظ عند السباعي إلى المدرسة الكلاسيكية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقد النصوصي :

بدأ الحديث عن النقد الأسلوبي والبنيوي وما إلى ذلك من تيارات نقدية حديثه .. خرجت من منعطف الألسنية منذ أن ألقى الدكتور عبدالله الغذامي محاضرته الشهيرة في الطائف في ١٤٠٥/٣/٢٠هـ. وعنوانها « المنعطف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون » (١٠) وأعاد نشرها في كتابه « الموقف من الحداثة ومسائل أخرى » ، وقد أثارت هذه المحاضرة في حينها العديد من ردود الأفعال ، وقد استعرض فيها تاريخ النقد وتطوراته وفشله في أن يكون علما وحلول الأسلوبية محله ، وقد عمد إلى دعم المقولات النقدية الأسلوبية الحديثة من التراث وخصوصـــا

القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ، فأشار إلى أن الأدب الخالص هو ماوصفه القرآن الكريم « الهيام في كل واد » وأن سحر البيان الذي ورد في الحديث الشريف علاقة جمالية بلاغية ينتفي عنها الغرض النفعي ، وقد استشهد بقول الجاحظ « *المعاني مطروحة في الطريق ... إلخ* » لينفي الغرض النفعي عن الأدب ، ويعزز رأيه بقول ابن خلدون « *إن نظم المتنبي والمعري ليس بشعر* » مؤكدا انتفاء النفعية عن الأدب ، ثم يستدعي حازم القرطاجني الذي يرى أن معيار الصدق والكذب لا ينطبق على الشعر وبالتالي فإن المهمة الإيحائية الانفعالية هي الهدف ، وأن سحر البيان تمرد على حالات القول ، فهو عمل جمالي لا نفعي ، ويستشهد برأي ابن سينا في أن اللفظ حر ، وهو كلفظ دال مطلق الدلالة بدليل أن المنشىء هو الذي حمل اللفظ معناه ، ولو أراد المنشىء أن يجرد اللفظ من معناه فسيمكنه ذلك ، وهذه المقولة تتفق ـ على حد تعبيره ـ مع الكثير من مقولات الاتجاه الألسني ، الأمر الذي يدعو إلى تحطيم العلاقة الإجبارية بين اللفظ والمعنى .

وهو في هذه المحاضرة أراد أن يؤكد أن اللفظ دال عائم وأن المستوى الإخباري فيه لا يعنينا كنقاد ، وإنما يدخل في إطار علم المضمون ، ويستأنس بالتراث مدعما فكرته بمقدمة كعب بن زهير الغزلية التي وردت في مطلع قصيدته الشهيرة في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، ويصف هذا الغزل بأنه حالة هيام لغوية يستنبط فيه الشاعر سحر البيان ليقيم وجدانا داخليا في نفسه يبني عليه قصيدته، ويحاول الناقد أن يؤكد أن الأسلوبية نظرية عربية مستشهدا بأقوال العلماء من السلف كالغزالي وابن سينا والقرطاجني وهو يرى أن الكتابة حالة إنشاء وابتكار، أي بيان ، أي كشف للمحجوب ، فهي إيضاح لوجود عائم في النفس ، ويركز على القراءة كحالة تفسير ، فهي عكس للنفس على النص ، فهي الكتابة الحقيقية للنص ، ويستمد هذا الفهم من آراء (رولان بارت) فالنص رياضيا يساوي عدد القراء ، والنص عنده يدور حول قطبين : الصوت والمعنى ، والمعنى هو الدلالة التصريحية التي لا تهم الناقد ، وإنما الذي يهمه هو الدلالة الضمنية التي

تنبثق من الصوت الذى هو جماليات اللغة ، ويخلص إلى القول : إننا في النقد الأدبي يجب أن نقسّم الدرس الأدبي إلى علمين ، وأن نتبنى علما واحدا هو (علم الأدب) ، وهذا يقتضي أن نقيم للنص علاقاته الأولى بعالمه ثم بجنسه الأدبي الذي هو السياق الأكبر للنص ، فلكل نص سياق ينتهي إليه ، وتتجدد هويته به وفيه ، ويرى أن لكل جنس أعرافه التي تحكم حركة النصوص فيه وأن انتماء النص إلى لغته أقوى بكثير من انتمائه إلى زمنه أو إلى ثقافة صاحبه .

وقد شرح الكاتب منهجه هذا بتوسع في كتابه « الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر » (١١) حيث قسّم الكتاب إلى قسمين : الأول : نظري بسط فيه القول في نظرية البيان (الشاعرية) وتحدث عن مفاتيح في البنيوية والسيميولوجية والتشريحية وتحدث عن فارس النص عند رولان بارت ثم عن نظرية القراءة وتفسير الشعر بالشعر ثم النموذج .

أما القسم الثاني وهو صلب الدراسة التطبيقية فقد حاول فيه الناقد أن يمتحن أدواته المنهجية ويطبقها على الشاعر حمزة شحاته في خمسة فصول (من ص١١٩ إلى ص ٣٣٨) ، ولا يتسع المجال في هذه المقالة لعرض الأفكار الرئيسية في الكتاب ، ولكنها تلتقي بخلاصة ما أشرنا إليه في محاضرته السالفة الذكـــر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد أحدث هذا الكتاب ضجة عنيفة ، وقد لاقت المحاضرة الأولى ردود فعل عديدة، ونجم عن ذلك حركة استقطاب واضحة فمن مؤيـد مؤازر إلى معارض مهاجـم ، ونشطت الندوات والأمسيات وخصصت الملاحق الثقافية لمناقشة ما ورد فيه . وقد كان من أهم الندوات التي عقدت لمناقشة منهج الناقد والاحتفاء به ندوة عقدتها مجلة الشرق التي تصدر في الدمام ، وقد اشترك في هذه الندوة العديـــــد من الأدباء والنقاد منهم الشاعر محمد العلي والدكتور السعيد الورقي والدكتور أحمد الشويخات ، والدكتور عالي القرشي والدكتور سعيد السريحي والأستاذ عبدالرؤوف غزال ، والشاعر علي الدميني ، ولا يتسع المجال لمناقشة ما طرح في هذه الندوة وغيرها ، وما ورد في عشرات المقالات التي نشرت في صحف المملكـــة

وغيرها. وردود الأستاذ الناقد عليها، وعكف الدكتور الغذامي على إصدار العديد من الكتب والدراسات في الاتجاه ذاته ككتاب (تشريح النص)، وكتاب (الصوت القديم الجديد) الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وغيرها مما (سنعرض له تفصيلا في كتاب نرجو أن يصدر قريبا حول الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية).

وقد تطورت نظرة الدكتور الغذامي، ورؤيته فيما يتعلق بالدلالة العائمة، ونلمس ذلك بوضوح في كتابه (ثقافة الأسئلة) (١٢)، فهو يشير في مقالة منشورة في الكتاب المذكور تحت عنوان (تشريح النص) بأن ما يفعله لا يمكن وصفه بأنه بنيوية ولا يمكن وصفه بأنه تفكيكية أو تشريحية ولا سيميولوجية خالصة « إنني أسميه بالنصوصية أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية، لأن ما نفعله إجرائيا هو ممارسة التشريح فعليا من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية، ثم نأخذ بتفسير العملية تفسيرا نصوصيا يقوم على مبدأ من تفسير القرآن الكريم » وهو يقول « *إن تفسير الشعر لا يكون إلا بالشعر، ونحن بهذا نقتدي بالمفسرين الذين رادوا هذا المجال ووصلوا فيه إلى مستوى مذهل من الدقة المنهجية* ».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالدكتور الغذامي ـ على نحو ما يقول الدكتور حامد أبوأحمد، في مقالته التي عرض فيها لهذا الكتاب تحت عنوان « عندما يصبح النقد عربيا » (١٣)، منهجه النقدي مفتوح يركز على النص ويستفيد من كل الأصول المنهجية التي سبقته سواء في تراثنا النقدي القديم أم التراث النقدي الحداثي المعاصر، ومن الواضح أن الدكتور الغذامي قد طور نظرته إلى الجانب النفعي في الأدب فابتكر ما أسماه بالوظيفية الجمالية، وهي ـ كما يقول ـ ليست مسألة خيار بين الأدبية والنفعية، ولكنها تأكيد للأدبية من باب إدخالها في طور الوظيفية الفاعلة.

والحقيقة أن دور الدكتور الغذامي في الساحة النقدية المحلية دور تأصيلي من حيث لجوئه إلى العمل على غرس التيارات النقدية الحديثة في هذه الساحة ليس

بمجرد النقل والترجمة والمتابعة الدؤوب فحسب ، ولكن من خلال البحث في التراث عن الجذور التي يمكن وصلها بهذه التيارات التطبيقية وبمداومة الشرح والعرض والرد والتطوير . وسواء اتفقنا معه أو اختلفنا فإننا لا بـــد من أن نقر له بهذا الدور الرائد والمتميز ، وهو لا يقل في هذا المجال عن النقاد العرب المتميزين الذين عملوا على تأصيل النظريات كالدكتور شكري عياد في (سلسلة كتبه عن علم الأسلوب العربي) ابتداء من كتابه (مدخل إلى علم الأسلـــوب) و (اتجاهات البحث الأسلوبي) واللغة والإبداع ... إلخ ، وكذلك الدكتور صلاح فضل في سلسلة كتبه عن (منهج الواقعية في النقد الأدبي) و (نظرية البنائية في النقد الأدبي) وكتابه عن علم الأسلوب ومبادئه وكتاب (بلاغة الخطاب وعلم النص) والدكتورعبدالمنعم تليمة في (مقدمة لنظرية الأدب) و (مداخل إلى علم الجمال الأدبي) والدكتور المسدي في المغرب ، والطرابلسي ومحمد برادة وحميد الحمداني وعبدالكبير الخطيبي ... وغيرهم ويظل بعد ذلك محتفظا بتميزه في الجانب التأصيلي التراثي ، فإذا كان ناقد بنيوي مثل كمال أبوديب قد عكف على ممارساته التطبيقية البنيوية على التراث وفقا للمفاهيم الغربية دون تطوير يذكر لتلك المفاهيم فإن الغذامي قد تجاوز المقولات النظرية الأصلية للنقد الألسني بعامة ليقدم منهجه الخاص الذي استفاد فيه من تلك المقولات ، ومن تراثنا النقدي ، ومن روايته الخاصة التي فرضتها خصوصية هذا التراث وخصوصية النص العربي أيضا.

وكذلك فإن جهود الدكتور الغذامي قد تجاوزت تلك المحاولات التي قام بها الدكتور موريس أبوناضر في كتابه « الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة » الذي صدر عن دار النهار عام ١٩٧٩م ، والدكتور فؤاد أبومنصـــور في « النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا » الذي صدر في بيروت عام ١٩٨٥م ، وكتب المغاربة أمثال المسدي وغيره ، وإن كان بعض هؤلاء قد سبقوه في التعامل مع المناهج الألسنية الحديثة إلا أنهم ظلوا فى إطار التوجه الغربي ولم يحاولوا تأصيل هذه المناهج على نحو جاد بربطها بتراثنا العربي فيما عدا بعض المحاولات

التي قام بها عبدالفتاح كليطو ومحمد عبدالمطلب وغيرهما . أما الدكتور الغذامي فقد كان جهده التأصيلي أوفى وأوفر من خلال تعامله المكثف مع التراث وارتباطه به ودراسته المعمقة له .

أما الناقد الثاني الذي اقترب بمفاهيمه من المنهج المذكور هو الدكتور سعيد السريحي الذي واكب نشاطات الغذامي وآزره في طروحاته ، ونشر عددا من المقالات التي توضح تلك الطروحات ، وكان بحثه المبكر عن أبي تمام في ضوء المناهج النقدية الحديثة مؤشرا على توجهه ، وجاء كتابه (الكتابة خارج الأقواس) (١٤) ، وهو ـ على غرار كتاب الدكتور الغذامي ـ ينقسم إلى قسمين : نظري وتطبيقي ، ومنذ المقدمة يشير الناقد إلى أن المهمة التي يضطلع بها الإبداع هي مقاومة التنميط الذي يهدد الإنسان بالفناء الذي يترصده فوق الأرض ، قبل الفناء الذي ينتظره تحتها ، ويرى الناقد أن استعمال اللغة يهدف إلى خلق سياقات جديدة لها لا تلبث بدورها أن تتحول إلى أنماط فيهيىء الله لها شاعرا يتجاوزها إلى سياقات أخرى . وهو يتفق مع الدكتور الغذامي في تجاوز الدور النفعي للغة قبل أن يطور هذا الموقف ، ويركز على قيمة البنية المكانية حيث الحوار بين المكونات الشكلية للنص المكتوب وبين الهوامش التي تحيط به ، ويرى ألا سبيل للناقد إلى الولوج إلى عالم النص السحري إلا بجسور المحبة والتعاطف معه . كما يرفض ربط العمل الإبداعي بالزمان والمكان فيقول : إن محاولة تأطير العمل الإبداعي ببيئة معينة وشخصية محددة أمر إن أفضى إلى شيء فإنما يفضي إلى أخذ هذا العمل وأخذ الوثائق والشهادات على حقب تاريخية محددة ثم التغاضي بعد ذلك عما من شأنه أن يجعله عملا إنسانيا تتلمس فيه البشرية أنفاسها الخالدة ، والتغاضي كذلك عما يجعله عملا إبداعيا يكتسب قيمته من خلال بنيته وتنامي الدلالات فيه ، ويمنحه قيمة يمتاز بها عن البحوث الاجتماعية والنفسية مع كل ما تحمله من دقة العلم وصرامته وصدقه ، وهو يحذر من القراءات النقدية الإسقاطية الناجمة عن الربط بين المبدع والإبداع ، ويؤكد هنا المقولة البنيوية عن (موت

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

المؤلف) ويهاجم المعيارية ، فالرؤية الإبداعية تعني تحرر الروح من إسار الضرورة وانطلاقها وراء حدود الإمكان ، وأن مهمة الناقد هي محاولة استنطاق اللغة الجديدة التي يبدعها الشاعر والكشف الواعي عما فجره الشاعر فيها من أبعاد تتضمن رؤيته الشعرية للعالم والأشياء من حوله ، ويلامس الدكتور السريحي ما أشار اليه الدكتور الغذامي من أن اللفظ دال عائم وما أفصح عنه من الإمكانات المختلفة لهذا اللفظ وهي الدلالات الاحتمالية والضمنية ، فالسياق ـ طبقا لما يقوله الدكتور السريحي ـ ليس مجرد قوالب جاهزة ، واللغة ليست أوعية للمعاني ، فهي رموز لإمكانات مختلفة تتحدد من خلال السياق الذي يغرسها الشاعر فيه .

ويقترح الناقد فكرة (أقلمة النقد) (١٥) لأن اللغة النقدية لامست أفقا اقتربت فيه من أن تنفصل عن الجمهور وتصبح لغة خاصة شأنها في ذلك شأن الإبداع . ومن الواضح أن في هذه الفكرة تضحية بالمنهج من أجل توسيع دائرة الوعي بالحركة الجديدة في الإبداع ودرءاً لمظنة تحول الحركة النقدية إلى نوع من الممارسات البيروقراطية التي تؤدي إلى توسيع الشقة بين الناس والثقافة ، وحصرها في أطر محددة يُفقدها القدرة على أن تكون عنصراً من العناصر الفاعلة .

ويشير الدكتور السريحي إلى اقتناعه بالمنهج الألسني في إحدى حواراته حيث يقول « *وإذا كانت الكتابة خارج الأقواس هي رحلة البحث عن الإنسان والمنهج ، فإن ما أزعمه بعد هذه الرحلة أني عدت أكثر اقتناعا بمنهجية الألسني من خلال موقعها من النص واهتمامي بالنص باعتباره وجودا لغويا يحقق الإنسان فيه أسمى درجات وجوده على نحو يصبح فيه النص هو الإنسان والإنسان هو النص* » (١٥) .

ولا يتسع المجال في هذه العجالة لاستعراض نماذج تطبيقية نقدية للإستاذ الناقد ، ولعلنا نستوفي الحديث عن ذلك في مجال آخر .

أما الدكتور عثمان الصيني هذا التراثي الدؤوب الذي ابتعد عن النشاط النقدي الظاهر والمنشور (ولعله يعد لعمل متكامل في هذا المجال) فهو يلتقـي مع

الناقدين السابقين في كثير من طروحاته ، بل ينطلق من الموقع نفسه من حيث إيمانه بأن النص كائن مستقل يجب أن يعزل عن القائل وعن حياته الاجتماعية والمحاكمات النفسية ، ولكن لا بد له من أن يرتبط بسياقه وهي مجموع أعمال الكاتب (السياق الأصغر) ولكن ينبغي أن يدرس في سياق هذه الأعمال ، ومن الواضح أنه ينهج نهجا ألسنيا إذ يقول « *أتصور أن المذهب الألسني لا يأخذ النص معزولا عن السياق العام ، بل يطرحه ضمن سياقه هذا ، وما يهمني هو ألاّ أعزل النص عن بقية النصوص الأخرى . نحن لا نريد من النقد أن يكون محاكمة نفسية ، كرسي اعتراف ، والمبدع لا نريد أن نحاكمه على أنه مصلح اجتماعي* » .

والدكتور الصيني من النقاد الشباب البارزين في المملكة العربية السعودية له معالجات نقدية واسعة ، فقد كان يشارك بكثافة ملحوظة في الملاحق الثقافية ، والأمسيات ، ومن الأصوات النقدية المميزة ، ينطلق في مقارباته النقدية من منطلقات أسلوبية لغوية ويعكف على تحليل النصوص واستنطاقها عبر الدوال اللفظية والأنساق التركيبية ، وكان بودي لو أن المجال يتسع لإيراد بعض النماذج التطبيقية ، ولكن مثل هذه المقالة لا تتسع للتفصيل فهي عبارة عن تخطيطات أولية لدراسة الحركة النقدية .

والدكتور عالي سرحان القرشي ينزع منزعا ألسنيا ، ومع ذلك كانت له ملاحظاته على محاضرة الدكتور الغذامي السالفة الذكر ، وكذلك كتابه الخطيئة والتكفير ، فقد أثار في مقالتين متتاليتين في مجلة اليمامة جملة قضايا من بينها : عدم وضوح مسألة العلاقة بين النص ومنشئه ، ثم مسألة الدلالة في النص الأدبي ، واعتراضه على قبول الدكتور الغذامي بوجود الدلالة الصريحة في النص ، الأمر الذي اعتبره الغذامي اعترافا بالألسنية ، ثم قضية القارىء والنص ، وقد قام الدكتور الغذامي بتوضيح القضايا الثلاث في مقالات ثلاث متتابعة في المجلة نفسها وله جهوده البارزة في ميدان « دراسة دلالة الألفاظ » .

وقد أثار الدكتور القرشي متفقا مع الألسنيين قضية النقد الإبداعي والنقد

الإجرائي في عدد من كتاباته ، وهي قضية من القضايا الرئيسية التي أثارها أنصار الاتجاه الألسني ، فقد عقدت ندوة تحت عنوان « النقد الأدبي بين الإجراء والإبداع » (١٨) اشترك فيها السريحي وعبدالواحد علام وجريدي المنصوري وأدارها الصيني ، أكد فيها الألسنيون موقفهم من أن النقد أصبح الآن إبداعيا موجّها للكشف عن القيم الجمالية في النص .

وأكد القرشي موقفه من النقد الإجرائي ورفضه له وإيمانه بالنقد الإبداعي الذي يعكف على النص مستنطقا لدلالاته بعيدا عن الأحكام المعيارية ، وقد شارك الدكتور القرشي في الحوارات المطروحة في الساحة حول الكثير من الظواهر وشارك في الندوات والأمسيات والقراءات ، وتعتبر محاضرته التي تضمنت دراسة تطبيقية نقدية لقصائد بعض الشعراء الشباب تحت عنوان «إيجابيات الحداثة في الشعر السعودي الحديث» (١٩) من أهم المنطلقات التي حددت اتجاهاته النقدية .

وفي كتابه (أنت واللغة) (٢٠) الذي يحتوي على مجموعة مقالات نشرها في السنوات الثلاث الأخيرة تتحدد بعض ملامح منهجه ، ففي القسم الأول « أنت واللغــة » حرص ـ كما يقول ـ على بيان قيمة التجديد الإبداعي لحيوية اللغة ، وحيوية التعامل معها ليكون ذلك حافظا لحيوية التواصل مع التراث . كذلك فإنه فيما يتعلق بـ (ثقافة النص) وهو القسم الثالث من الكتاب يبين طريقة تعاملنا مع النص الأدبي «*مبتدئا من تلك الأسس التي أبانها تراثنا الأدبي* » كما جاء في مقدمة الكتاب ، ومما يكتسي أهمية خاصة إشارته إلى أن اللغة الأدبية خصوصيتها تكمن في أن تكون لغة جارحة وكاشفة متوغلة في الواقع تمتلك الحياة المتجددة والقادرة على التعبير عن تنوع الحياة والعصر .

الواقعية .. والواقعية الاجتماعية :

يقول الدكتور سعد الدين البازعي عن منهجه النقدي : «*أنا ليس لدي منهج صارم ولا أفتخر به لكن الواقع هو أنني في صراع مع المناهج ، ولا أستطيع القــول*

إن هناك منهجا يرقى إلى مستوى أن يكون في اعتناقه الحل لكل المشكلات الأدبية ... لقد قلت في مقدمة (ثقافة الصحراء) أن من يريد أن يعرف منهجيتي سوف يجدها ربما في منطقة قريبة من الواقعية الاجتماعية ، ولو أردنا أن نحصرها في منطقة كبرى لوضعناها في هذه الخانة ، ولكن هذه الخانة تتسع لمناهج عدة فأي هذه المناهج ـ لا أدرى ؟ » (٢١) .

ويقول الكاتب في مقدمة كتابه(ثقافة الصحراء) (٢٢) : « أعلم أن بعض المفاهيم التي أطرحها تميل بي نحو منهج أو مدرسة اجتماعية ـ ثقافية في النقد الأدبي » ويتابع قائلا « بل إنني في تلك الأحيان التي أحسست فيها بضغط تلك المفاهيم أحاول الخروج من أسرها بإعطاء الأبعاد الجمالية شيئا من حقها ، إن لم يكن حقها كاملا » .

وهذه المقتبسات تبدو مبررا كافيا للنظر إلى منهج الدكتور البازعي على أنه منهج واقعي بالمفهوم الواسع لكلمة واقعي .

ويقدم الدكتور الناقد تصورا واضحا لمهمة النقد في هذه المرحلة ، فيرى ضرورة طرح الأسس الفكرية للمرحلة الثقافية والإبداعية التي نعيشها بعد استجلائها وتقصّي القيم الفنية التي تقوم عليها ، ويرى أن التفسير والتقويم أساسان مهمان من أسس المرحلة النقدية الجديدة ، ولكن قبل هذين الأساسين لا بد من البحث وصياغة الأطر النظرية وربط الإبداع بالنسيج المعقد للثقافة عموما .

وقد حاول الدكتور البازعي في سلسلة مقالات كان قد نشرها تحت عنـــــوان (تأملات في النقد) في وقت سابق أن يطرح تصوره للعديد من القضايا النقدية المتصلة بطريقة تناول النصوص الأدبية والموروث واللغة وما إلى ذلك ، فقد حذّر من خطر المعرفة ، وسيطرتها على الناقد فهو يقول : « المعرفة تزداد إلى أن تتخم الرؤية النقدية فيصاب التناول النقدي بحالة من النعاس أو الضبابيـة ، ومن ثم التجمد والانتهاء ، فلا شيء يثقل الإحساس والتفكير النقدي أكثر من الأكليشهات والأحكام المحفوظة . الأصالة النقدية أن تقرأ ، لا أن تقـــــرأ

بالنيابة لكن الأصالة لا تنمو دون ذلك الحد » (٢٣) .

ومن الواضح أن الناقد في فهمه لثقافة الصحراء يتجاوز القشرة الظاهرة التي تربط الأدب بالبيئة ربطا آليا سطحيا على نحو ما نجد لدى البعض ممن تعرض لهم الدكتور عبدالله الحامد في كتابه (الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية) (٢٤) تحت عنوان «الشعر بين البداوة والصحراء» (ص ٤٤٢) وإنما نفذ إلى العمق حين أمسك بمنهج التشكيل في صلته العضوية بالرؤية وربطه بالمفهوم الثقافي العميق لهذا المصطلح بقصد الوصول إلى جوهر الخصوصية المبتغاة : فهو يختتم دراسته (ثقافة الصحراء ـ ملامح الهوية والمحلية) التي تناول فيها بعض أعمال الثبيتي والصيخان وصالح الأشقر وسعد الدوسري وجارالله الحميد بقوله : «*هنا تتداخل السياقات والتوجهات ، ويمتزج الرمز القديم بالمحلي الحديث ، والتوجه الاحتفالي بالمأساوي ، غير أن الذي أرجو أن يكون قد اتضح من خلال ذلك كله هو أن سياقات الرمز وتوجهات الرؤية تلتقي في نهاية الأمر لتحدد الملامح الأولى لأدب يتشكل من خلال وعيه بخصوصية بيئته أولا وبانتمائه العربي والإنساني ثانيا وثالثا* » (٢٥) .

ولا يتسع المجال لمناقشة هذه المقولة التي تخصصت في جانب محدد من جوانب الرؤية والتشكيل ، ولكنني أثق ثقة تامة بأن هذا لا يعني أن مسألة إدراك الواقع في مفهومه الدينامي من خلال رؤية جمالية قد غابت عن ذهن الناقد . نقول هذا وفي تصورنا ما كتبه الأستاذ محمد الطيب محمد في كتابه (في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع عن مصطلح ثقافة الصحراء) متسائلا « *هل لو أننا تقبلنـا « ثقافة الصحراء » نظريا نستطيع أن نجد في إطارها الملامح العامة للواقع الراهن ؟ وهل للصحراء ثقافة خاصة بها بغض النظر عن التشكيل الاجتماعي الذي يعيش فيها بحيث يتطابق «فكرياً» من عاش فيها قبل مئات الأعوام مع من يعيش فيها الآن ؟* » (٢٦) .

فهذه التساؤلات تكون مشروعة لو كان الناقد قد أقر مقولاتها الأساسيـــــة ،

ولكنه لم يقل إننا سنجد في هذا المصطلح الملامح العامة للواقع ، ولكنه أشار إلى أثر ذلك في منحنى التشكيل ، في بنيته العميقة ، ثم أن موضوع التطابق غير وارد ولم يقل به أحد وإنما هناك ذاكرة تاريخية وجدانية ولاوعى جمعي ، وذلك لا ينفي بحال وجود رؤية واقعية معاصرة في هذه النصوص استلهمت المخزون المخزون التراثي بشكل من الأشكال للتعبير عنها ، كما نجد في أعمال جارثيا ماركيز في « مائة عام من العزلة » وفي الواقعية السحرية عموما في أدب أمريكا اللاتينية .

ولو أن الدكتور البازعي انغلق في هذا المصطلح في دائرة إقليمية على نحو ما فعل أصحاب النظرية الإقليمية في الأدب كما بدت بوادرها لدى أحمد ضيف من المحاضرات التي ألقاها في الجامعة المصرية تحت عنوان « مقدمة في بلاغة العرب » حيث قال عن الأدب العربي « *إنها ليست آداب أمة واحدة ، وليست لها صفة واحدة، بل هي آداب أمم مختلفة المذاهب والأجناس والبيئات* » (٢٧) وجاء بعد ذلك الأستاذ أمين الخولى فحولها إلى نظرية في محاضرة عامة ألقاها عام ١٩٣٤م ثم في كتاب متكامل فيما بعد وهو (في الأدب المصري) لو كان الأمر كذلك لأنكرنا على الدكتور البازعي هذا المنطلق ولكنه تجاوز تلك التخوم ليغوص إلى جوهر المسألة بعيدا عن تلك النظريات ذات البعد السياسي الآني والخلفيات التاريخية المتغيرة .

ومن الواضح أن المنهج الواقعي هنا أخذ بعدا اجتماعيا ثقافيا دون أن يلغي بقية الأبعاد ، وكان بودنا لو اتسع المجال لنستعرض الجهود التطبيقية للناقد .

وإذ كنا نقرر مطمئنين إلى أن ليس ثمة دراسة متكاملة تبرز الخطوط العريضة لهذا الاتجاه فإننا لا نستطيع أن نتجاهل تلك الملاحظات الدقيقة والعميقة التي أبداها بعض كتاب الاتجاه الواقعي وذلك من خلال المقالات والأمسيات والحوارات والمقالات ، وهي ملاحظات تبدو أقرب إلى الوقفات الفكرية التي تعمد إلى جلاء موقف معين ورؤيا خاصة ذات طابع تحليلي إزاء الواقعية على نحو ما نجد في كتابات أحمد بوقري الذي حاول أن يوضح العديد من المفاهيم حول المنهج الواقعي ، من ذلك مقال تحت عنوان « إيضاحات أولية في النقد الواقعي » (٢٨) إذ

يقرر في هذا المقال ما يلي :

أولا : إن العمل الفني استجابة موضوعية لوعي مبدعه الاجتماعي كنتاج فوقي للتطور الموضوعي في الواقع ، وكنتاج مباشر لتأثير الظاهرات المحيطية في تشخيصها الحس الفردى في وعي المبدع ، ومن الملاحظ أن ذلك يقترب من مفهوم الواقعية المذهبية .

ثانيا : إن العمل الإبداعي في تعدديته الخطابية هو ـ لا إراديا ـ تعبير أصيل عن بيئته المادية وتشكيلته الاجتماعية .

ثالثا : يركز على خصوصية الظاهرة الفنية ووجودها المستقل نسبيا عن عالم الحقيقة الواقعية .

رابعا : ضرورة أن يقوم الناقد بالتقاط كل جزئيات النص الإبداعي في وحدة جمالية تحدد صورة انعكاس الواقع في بديله الفني .

خامسا : على الناقد الواقعي اكتشاف قوانين النص الإبداعي ، قانون معرفة الواقع العام متجسدا في الواقع الفني للخطاب الإبداعي .

وفي مقالة له تحت عنوان (نقد النص إلى أين) (٢٨) يرى أن ماكان يسمى بالنسق الأدبي « الشرقي » مغلقا على جهازه المادي والمفاهيمي الصارم والمطلق ، وما كان يسمى النسق الأدبي « الغربى » مغلقا على جهازه المادي والمفاهيمي ومبرراته ومحفزاته التقنية وشطحاته الخيالية سينكشفان على بعضهما البعض ، وبالتالي ستزال تلك الحواجز الصلدة النفسية والثقافية ... بل وستزال تلك الصراعية المفتعلة التي لم تكن معبرة بدقة عن حركية الواقع وانبثاقاته بقدر ما كانت معبرة عن إرادة علوية ذات طابع سياسي ومنظومي ، ويرى أن رؤية جديدة ستتشكل تنظر للواقع في عمق متغيراته وحركيته واضطرابه بمعزل عن السياسة وسطوة أطرها المتغيرة . ويتساءل : أين تقف حركتنا النقدية العربية والمحلية الآن ؟! هل ما زال يتمترس الواقعيون خلف « متاريسهم » التنظيرية العالية والأدوات النقدية المتآكلة ، ويتمترس البنيويون والانطباعيون والتأويليــــــون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والنفسيون خلف سحاباتهم النسقية ويطلقون الرصاص على النص/الضحية . ويطالب بالإنصات إلى صوت النص العميق الذي يحكي بنفسه جغرافية الواقع ويموج بتضاريسه وجمالياته وحركة إنسانه بين تخومه الواسعة .

ويؤكد الناقد ضرورة الانفتاح على المرجعية الاجتماعية للنص من خلال نسيجه اللغوي وما يضمره في طياته من دلالات أو رموز دون التخلي عن الرؤية المنهجية العلمية المتسقة وأدواته المعرفية دون أن يلوي عنق النص أو يختزل إلى نظام أو نسق من لغة ورموز وعلامات أو تمزيق بحثا عن المضامين الاجتماعية .

وينحو محمد العلي هذا المنحنى الواقعي ، وتعتبر دراساته النظريـــة عن التراث والغموض مؤشرا على منهجه ومساره النقدي الواقعي . وهو يؤكد أن موضوع النقد الأدبي هو النص ، والنص ما هو إلا « *رؤية وجدانية جمالية للإنسان والكون والحياة في رنو إلى المستقبل* » ولكنه يحد هذه الرؤية بحدود الواقع الاجتماعي فحسب ، ولكنه يوسع آفاقها ومنظورها ، ويبدو معجبا بتعريف حازم القرطاجني للشعر وتحليله له إعجابا يوشك أن يكون تبنيا خالصا له ، إذ يستخلص من هذا التعريف منهجه الذي يتمثل في التأكيد على أن النص ينبغي أن يكون نتاجا لتجربة صادقة وأن عماده التخييل لا التقرير ، وأنه ذو هدف اجتماعي ، وأن الشعر لايقاس بمعيار الصدق أو الكذب ، وأن الحقيقة الفنية أكثر جمالا من مجرد المحاكاة ، وأن القوانين والقواعد لا تكفي لفهم الشعر بل لابد من الذوق ، ويصف العلي هذه الرؤية النقدية بأنها رؤية مشرقة . (٢٩) .

وتشير الحوارات التي أجريت مع الناقد والمحاضرات التي ألقاها في المحافل الثقافية على أن مفهومه للواقعية غير مغلول بالفهم المذهبي الضيق إذ لا يغفل الجانب الذاتي أو النزوع الإنساني وهو يتكىء كثيرا على النص فمداخله النقدية ـ في الغالب ـ تعتمد على استنطاق اللغة ، وقراءاته لأصحاب الحركة الشعرية الحديثة مفاتيحها فنية كالصورة والإيقاع والمعجم .

ويعتدّ محمد رضا نصرالله بربط العملية الإبداعية بالواقع الاقتصـــــــادي

والاجتماعي والتاريخي ، إذ يرى أن السنوات الأخيرة قد شهدت عملية تسريع لوتائر النمو ، والنمو الاقتصادي بالذات ، مما أثر على النسيج الاجتماعي ، وقد انعكس هذا على التطور في البناء الثقافي بالذات لأنه بات امتدادا لفعاليات التحديث الاقتصادي المؤثر في البيئة الاجتماعية ، ويقول : «*هناك من حاول جاهدا البحث عن هوية فنية تعبر عن الواقع الاجتماعي ، ولكن لظروف حداثة تجربة التعليم والتطور التاريخي لمجتمعنا فإن هذه القضية فوق مستوى جيل يترنح بين استهلاك التجارب العربية الجديدة وبين الانكفاء على الذات ، وبين إشباع الرغبة الاستهلاكية الإعلامية وبين الافتقار إلى الرؤية العلمية للواقع والأشياء* » (٣٠) .

وفي محاضرته التي ألقاها حول شعر أحد شعراء المنطقة الشرقية (أبوالبحر الخطي) (٣١) يحرص كل الحرص على تشخيص الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في تلك المرحلة التاريخية التي عاش فيها الشاعر إذ يقول « *إن الشاعر هنا يشير إلى شبكة العلاقات التاريخية المتبادلة بين النهب الداخلي الإقطاعي ، والنهب الخارجي الاستعماري الذي كان يقوم عليها النظام الاجتماعي المختل في وطنه* » .

أما (فائز أبا) فله جهد نقدي عبر القراءات والمداخلات في مختلف المنابر الثقافية ، وهذا الجهد النقدي يصب في إطار النقد الواقعي وقد ركز على قضيتين أساسيتين هما : تاريخ القصيدة السعودية الحديثة ومحاولة تقري ملامحها والكشف عن خصوصيتها ، ومناقشة فنية الكتابة وأدواتها الأسلوبية ، وهو يرى فيما يتعلق بالقضية الأولى أن محاولة كتابة تاريخ القصيدة الحديثة مقضي عليها بالفشل لأسباب متعددة أولها : قصر عمر التجربة الاجتماعية وانعدام الدراسات الجادة عنها، وثانيها : عدم توافر النصوص الإبداعية التي ارتادت سبيل الإبداع الحديث في أوقات باكرة ، ولأن المنهج النقدي الذي يصدر عنه ـ كما يقول ـ هو المنهج الواقعي الذي لايعزل النص عن سائر مكوناته المرجعية ، لذا تصبح الدراسة الشاملة مجرد طموح ، كذلك فإن ضيق الحقبة الزمنية للتجربة الاجتماعية لا يتيح النظرة الموضوعية لأنساق وظواهر لا تزال في طور التشكل . وأما بالنسبة للقضية الثانية

فهو يلتمس المداخل الأسلوبية يعينه على ذلك تمكن واضح من لغته الإنجليزيـــــة . وهو يحرص على الربط بين النص ووعي الكاتب بالمرحلة التاريخيـــة .

أما صالح الصالح فله إسهام واضح في الجهد النقدي المحلي ، ولعل أهمه ذلك المشروع الطموح الذي لم يكتمل وهو مشروع (جدل الفكر المعاصر) (٣٢) وليس بالمستطاع في هذا الحيز الضيق مناقشة أو استعراض ما جاء في ذلك المشروع ، ولكن حسبي أن أشير إلى أن التوجه الواقعي هو الذي يحكم رؤية الكاتب فيــه إذ يشير في تعليقه على كتاب الدكتور الغذامي (الخطيئة والتكفير) وما كتب من دراسات نقدية ألسنية إلى أنه «*لم يبق لهذه التطبيقات منهجا وممارسةً إلا ما له صلة بالشرط التاريخي*» ثم يتحدث عن مرحلة التنمية التي وصلت إلى قمتها في الطفرة الاقتصادية وعلاقتها بالبنيوية إداريا واجتماعيا واقتصاديا . وعندما يستعرض أنواع القراءات النقدية المختلفة ينحاز إلى القراءة التي تستهدف إنتاج معرفة بالنص على حد تعبيره وبالذات ما يأخذ من الحياة ويرد إليها ويشير إلى ضرورة الإلمام بدواعي النص وملابساته وظروف نشأته ويعتد بخصوصية الزمان والمكان في العمل الأدبي ، وحين يعرض لحمزه شحاته يؤكد أن غرضه إضاءة السياق التاريخي والاجتماعي في إطار السياق الشعري ، ويقدم معلومات غزيرة تاريخية موثقة عن الشاعر ، ويعنى في دراسته للشاعر ناصر أبوحيمد عناية فائقة بالدلالات الاجتماعية وصلتها بالمرحلة التاريخية ، ولهذا نجده يجنح إلى التفسير والشرح ، وتبدو الإشارات المتعلقة بالبناء الفني نزرة يسيرة أحيانا فهو يكثر من الاستشهادات ويتحدث عن محور دلالي هو (الناسك /المسافر) ورؤيا الشاعر للمدينة ، وينتهي إلى أن الناسك هو الذي سجّل آخر الأهداف بدليل غياب الشاعر بعد ديوانه القلق . ولعل انشغاله بالجانب الفكري عن الجانب الفني مردّه إلى اهتمام الكاتب بالرؤية الواقعية والجانب التاريخي الاجتماعي بحكم العنوان الذي اختاره لدراسته .

ما بعد الحداثة ... النقد النسائي :

الناقد عابد خزندار اشتهر في الساحة الأدبية بدراساته النظرية المتميزة وقد انهمك في الكتابة عن مرحلة ما بعد الحداثة ومراجعة العديد من الأعمال الإبداعية الغربية والحديث عنها مبينا أصول هذا التوجه الأدبي ، كذلك فقد عُرف بتنظيراته حول الإبداع ، وهو يقول عن نفسه أنه ليس ناقدا لأنه غير متفرغ ، والنقد يحتاج إلى تفرغ . وهو يرى أن الواقع الذي نعيش فيه غير معقول ، ولا يمكن أن يصدق كما أنه يستغلق على الأفهام ، ولهذا فإن الأدب الذي يصور مثل هذا الواقع لا بد أن يكون أدبا يخرج عن المعقول . ومن الواضح أنه يربط بين الأدب والواقع فهو يقول « *إن ماتراه الآن على الساحة هو شعر يحاول أن يؤسس معناه الخاص ، وهذا هو شعر العصر ، وأنا لا أسميه تجريبيا بل أعتقد أنه شعر يمثل المتغيرات والظروف التي نعيش فيها* » .

ويرى خزندار أن الشعر الحر أصعب من الشعر العمودي لأن الشاعر العمودي لديه قوالب جاهزة يصوغ فيها شعره كما يريد ثم أن لديه أذناً تتقبل هذا الشعر بسهولة بينما لا تتوافر للشاعر الحر هاتان الميزتان .

أما مفهومه للنقد فيتمثل في نفيه لوظيفة الشرح أو التفسير بل إن وظيفة الناقد هي إعادة خلق النص ، وأن يترك نص الكاتب يتحدث من خلال مقاربته النقدية ، وهو ما يحاول أن يفعله في قراءته لنصوص كالفينو كما يقول (٣٣) .

وهو ينتمي من خلال كتاباته الغزيرة إلى تيار ما بعد الحداثة وخصوصا ما أسماه بالقراءة النسائية أو النقد النسائي Feminist ، وهي قراءة لكل الأعمال الأدبية من وجهة نظر المرأة كما يعرفها ، وهو يقول عن هذا النقد إنه أعاد للّغة معناها وللأدب محتواه ، وهو لا يصف تعلقه بهذا النقد انتماءً بل تعاطفا ، لأن الإنسان ـ في نظره ـ لا بد أن ينتمي في نهاية المطاف إلى تراثه مهما تأثر أو تعاطف أو تفاعل مع الثقافة العالمية .

وهو يرى أن تيار ما بعد الحداثة يقرر أنه لم يعد هناك ما يمكن أن نطلق عليه

مدارس أدبية أو نقدية كالمدرسة الواقعية ويستعرض أهم التيارات النقدية التى جاءت بعد الحداثة فيقول إن أهم هذه التيارات تياران هما : (القراءة التقويضيـة) Destructive Reading ورائدها فيلسوف الظاهرتية هايدجر . وهذا التيار يفترض أن كل عمل أدبي ما هو إلا إعادة كتابة لنص أو نصوص سابقة لـه ، ولهذا فهو يبحث في النص الماثل عـن النصـوص السابقـة إلى أن يصـل إلى النص الأول ، وهو نص وجد قبل أن توجد اللغة نفسها . أما التيار الثاني فهو (القراءة النقضية) Deconstructive ورائد هذه القراءة هو جاك ديريدا ، وهي قراءة تبحث في النص الماثل في سبيل أن تنقض هذا النص وتحل محله البديل أو الغائب ، أما القراءة الثالثة فهى القراءة النسائية التي يتعاطف معها كما أسلفنا .

أما موقفه من الأجناس الأدبية فيتمثل في قوله : إن المتابع لما ينشر في هذه الأيام يجد أنه لم تعد ثمة فروق بين الأجناس الأدبية وأننا أصبحنا نعيش عصر ما يسميه بارت بالنص المكتوب تمييزا له عن النص المقروء .. وأننا لا نجد الآن فرقا بين الرواية والشعر ، إذ أن لغة الاثنين إشارية ولكنها تفقد هذه الصفة بمجرد أن تتشكل داخل النص .. إننا باختصار إزاء واقع اختفت فيه الأجناس الأدبية .

ويمكن بلورة محاور اهتمام هذا الناقد المتميز في ثلاثة توجهات أساسية . الأول : فلسفة الإبداع ، والثاني : إيضاح تيارات ما بعد الحداثة ، والثالث : وهو الذي توفر عليه جهده النقدي التطبيقي الرواية المعاصرة التي كتب معظم مقارباته النقدية حولها . وقد أشار إلى أنه قد أعد كتبا ثلاثة تتبادل هذه الموضوعات ، ولا ينقصها إلا المراجعة والتنقيح (وقد صدرت بالفعل).وليس معنى هذا أنه انصرف عن الإبداع المحلي تماما بل له مقاربات نقدية عديدة لكتاب مثل رجاء عالم والدكتور أحمد باقازي وحسين على حسين ، فيما أعلم ، ومن الواضح أنه يهتم بالقصة أكثر من غيرها (٣٤) .

على الرغم من أنه كتب مقالات عدة عن مستقبل الشعر ، وبحثه عن مشكلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإبداع من البحوث المهمة التي أرجو أن يكون لي وقفة طويلة معها في مجال آخر إن شاء الله .

ومن المناهج النقدية التطبيقية التي تمثل منهج عابد خزندار مقالته عن مجموعة حسين علي حسين (طابور المياه الحديدية) التي نشرها في الرياض تحت عنوان (عالم حسين علي حسين) . ونلاحظ في معالجته النقدية لهذه المجموعة أنه يتبع منهجاً محدداً . فهو قد بدأ بمقدمة دالة عن عنوان المجموعة وفسرهـــــا تفسيرا حضارياً إنسانيا ينسجم مع رؤيته النقدية العامة . وقد اكتفى باختيار قصة واحدة من قصص المجموعة وذلك لصعوبة معالجة كل قصص المجموعة ، وقد أشار إلى أن هذا الاختيار كان عشوائيا .وقرر منذ البداية أن تلخيص القصة أمر مرفوض لذلك فهو قد بدأ بالتعرف على البنى الأساسية في القصة محاولا استكشاف العلاقات بينهما ليقوم بتفسيرها تفسيرا حضاريا فيما بعد .

وقد ربط بين هذه البنى وبين وضعية الإنسان الحديث والقيم الاستهلاكية السائدة وتحول الأدب والصحافة إلى مجرد تابع لهذه القيم .

وهو في تحليله لهذه القصة كان يستدعي مضامين بعض النماذج من الآداب الغربية فأشار إلى الفصل السابع من رواية يوليسيس الذي توصف فيه الصحافة بأنها مجرد ريح ينقض الوضوء . ثم يستدعي نصا آخر مشهوراً لإليوت وهـــو « أغنية حب لألفريد بروفروك » موردا النص الأصلي باللغة الإنجليزية ومترجما له رابطا بين مضمونه وبين حالة الشلل الإنساني التي يصفها حسين علي حسين في قصتــه (كرسي خيزران) . ولا شك أن الناقد قد سلك طريقا منهجيا واضحا في مقاربته النقدية جمع فيه بين الرؤية الإنسانية والجمالية وابتعد عن الأحكام القيمية (٣٥) .

وهذا يتفق مع رؤيته النظرية لوظيفة النقد وهي إعادة خلق النص وتركه يتحدث من خلال العملية النقدية أو النص النقدي (٣٦) .

وفي أعماله النقدية الأخيرة التي عكف على نشرها في (الرياض) في ثقافة الخميس نحا منحى جديدا خلط فيه بين السيرة الذاتيـــة والمقالـة النقديـة وبين

التطبيق والتنظير ، وتقييم هذه التجربة يحتاج إلى وقفة أطول في مجال أرحب وذلك في (كتاب الحب) الذي صدر أيضا .

أما الدكتور معجب الزهراني فيرى أن كل كتابة إبداعية هي محصلة انزياح مزدوج عن لغة التواصل اليومي كما عن لغة النص الأدبي السائد كمدخل للقراءة النقدية التي قدمها عن رواية الوسمية لعبدالعزيز مشري . ويشير إلى أن قراءته تحتفل بالنص والكاتب ، ويبدأ بقراءة نقدية توصيفية هدفها الأساسي ـ كما يقول ـ إيضاح السمات الشكلية والدلالية العامة للرواية ، ويشير إلى أنه سينتقل تدريجيا إلى القراءة التوصيفية التحليلية .

وإذا تقدمنا قليلا لاكتشاف منهج الكاتب النقدي في هذا المجال نجده يبحث عن البنية الفنية فيصفها بأنها بنية حوارية سردية (السواليف الشعبية) تظل فيها الخبرة الشعبية كشكل لوعي أولي عفوي ، ويرى في الرواية عالم القرية بكل تفاصيله . ثم ينتقل إلى الحديث عن خصوصية اللغة في النص ، وهو يرى أن الكاتب يرى في استعارة وأسلبة لغة المعيش ، ومجرد الإيهام بواقعية الحدث المسرود وموضوعيته وقدرته على الإحالة إلى ما هو خارجه . ويؤكد على نقطة منهجية مهمة في العملية النقدية فهو يقول : « *لا يعنينا كثيرا مدى تطابق العبارات الموضوعة بين الأقواس مع لغة المعيش الواقعي في قرية ما في منطقة الباحة ، وما يهمنا في المقام الأول هو تطابق لغة السرد والحوار مع ما تقوله من علاقات ومواقف داخل النص* » .

ويشير إلى أن القدرة الإيهامية الكبيرة للوسمية تأتي كنتيجة لتقنية الكتابة التي يوظفها المشري وترتبط بمواقع الراوي من الحدث المسرود وبمواقفه من الشخوص الروائية الأخرى . وهو موقف محايد . ويسترسل الناقد في حديثه عن الروائي وهو عنصر مهم في عملية النقد الروائي . ويرى أن هذه التقنية تنتج في العادة عالما روائيا أفقيا مسطحا ومجزءا ولكنها تفتح الأفق أمام القراءة النقدية فهي مرتبطة برؤية أدبية ثقافية .

ويعالج الناقد الزمن الروائي وعلاقته بالزمن التاريخي ويصل إلى استنتاجات مهمة في هذا الميدان تعبر عن رؤية اجتماعية للتحولات التي ألمت بالمنطقة ، ويرى أيضا أن اللغة في الوسمية تجاوزت التقليدية واللعثمة التي وقعت فيها لغة النقد بفضل استثمار وتوثيق وإعادة كتابة اللغة اليومية فمزج الهاجس الاجتماعي الثقافي بالهاجس اللغوي ، ويصف الوسمية بالحداثة والشعبية لقصة وحكاية ، وبالواقعية والتجريبية كرؤية وبالتالي فقد تحدث عن الرؤية والأداة .

ومن الواضح أن الدكتور الزهراني يحتفل بالبنية الفنية ، ولكنها عنده لا تنفصل عن سياقها الحضاري والاجتماعي فهو يقول في مقالة له تحت عنوان النص المحاصر ـ قراءة أولية في كتاب (الموقف من القص في تراثنا النقدي) للدكتورة إلفت كمال الروبي :

« *العلاقات بين النقد وموضوعه ، أي عموم النص الإبداعي لا تتشكل بمعزل عن المرجعية اللغوية ـ الثقافية بما ينبثق عنها ويمثلها من رؤى وتصورات وأحكام ومعايير وقيم وقوانين تحكم وتوجه جملة النسق الحضاري وتوجه مساراته في الزمن والمكان ، فالترابط ، أو التعالق بين المنظومة بشقيها الإبداعي والنقدي ، وبين المنظومات المعرفية والأخلاقية والأيديولوجية والسياسية من العمق بحيث لا يمكن إغفاله دون التفريط في عناصر لا غنى عنها من أجل تفسير بعض جوانب الخلل في علاقات الخطاب النقدي بالخطاب الإبداعي* » (٣٧) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الواضح أنه في تركيزه على الجانب الثقافي يبدو أقرب إلى مفهوم الدكتور سعدالدين البازعي منه إلى أولئك الواقعيين الذين يهتمون بالجانب الاجتماعي في الدرجة الأولى ، إذ يولي الخلفية الفكرية والثقافية العامة أهمية خاصة .

ونأمل أن تتاح لنا فرصة أخرى للوقوف على جهد الناقد التطبيقي ، ويبدو أن اهتمامه بالرواية والقصة على نحو ما رأينا في دراسته (للوسمية) لا يقل عن اهتمامه بالشعر ، وروايته لرواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » المنشورة في ملحق ثقافة اليوم في عددين متتاليين تصلح لأن تكون نموذجا

تطبيقيا واضحا لمنهجه النقدي .

ومن النقاد الشباب الذين نالوا قسطا وافرا ـ فيما يبدو ـ من الثقافة الغربية ومنجزات الأدب المعاصر عبدالله حكيم ، وقد بدأ بمشاركات مكثفة في البداية ، ولكن يلاحظ أن اهتمامات أخرى شغلته فنأى عن الحركة النقدية وقلّت إسهاماته في هذا المجال ، في حين كانت قراءاته الجريئة التي تتكىء على كم معرفي جيد وأداة مدربة تبشر بمولد ناقد متميز ، وقد انصبت جهوده على التطبيق وإن كان قد انشغل بمعارك أدبية جانبية استهلكت جانبا من طاقته ، ومن الملاحظ كثرة الإحالة في تطبيقاته النقدية على المصطلحات الأجنبية ، واستخدام تعبيرات نقدية دون تعريب في لغتها الأصلية .

وقد عمد إلى شرح منهجه النقدي في مقدمة دراسته لقصيدة « الوجه المرسوم » للشاعر عبدالله الزيد حيث يقول « *لايمكن استيعاب القصيدة (المعاناة) دون استيعاب الصورة الفنية لهذه المعاناة من خلال تصالب أجزاء هذه الصورة داخل إطار الشكل نتيجة الحركة الداخلية التي تفسر بدورها حركة الخارج . ومهما كانت هذه الصورة غارقة في تجسيد مضامين أو أبعاد لممارسات ذاتية ، فإنها كعمل فني لا بد أن تترك وراءها خيطا رفيعا يقودنا إلى الأزمة الحقيقية التي انبثقت من خلال الصورة ، إن هذا الخيط الواعي هو الدليل إلى النص ، هو الأداة التي يمكن من خلالها سبر أغوار النص ، وبالتالي نستطيع الولوج إلى قاع القصيدة* » (٣٨) .

ومن الواضح أن عنايته بالرؤية تأتي من خلال اكتشافه للتحقق الفني للصورة ، فهي ـ من وجهة نظره ـ تنبثق عبر التشكيل .

ويحدد الكاتب المراحل التي يمكن من خلالها الولوج إلى النص فيرى أن أول مرحلة من هذه المراحل هي اللغة بوصفها بُعداً واقعيا ثابتا يربط بين الفكرة والصورة الفنية ، فلا إيقاع في القصيدة دون لغة ولا صورة فنية في القصيدة دون لغة ، فالصورة الفنية لأي قصيدة تعتمد على مدى قدرة استبعاد هذه اللغة لمحصلة

العلاقة بين طرفين خارج إطار القصيدة ، أما دور اللغة عند الشاعر فيكمـــن في قدرتها على تحرير جميع أشكال الطاقة المكبوتة وإطلاق العنان لها لتعبر من خلال ما يراه ملائما لطموحات قصيدته ... وهي من هذه الناحية تجسد صراعا مع الواقع الخارجي ، وكذلك لا نستغرب أن هناك من الشعراء من كان يكتب بديلا عن الانتحار (على حد تعبيره) .

وفي ميدان نقد القصة يعمد إلى التعريف بهذا الفن «*فهي من حيث بنيتها الفنية الاثنو سوسيو معرفية ما هي إلا جنس أدبي أداته لغة النثر المؤسلب .. إلخ* » ويستطرد متحدثا عن القوانين والمقومات ، وإلمامه بهذه المقومات وتلك القوانين يبدو وراء لهجته العنيفة (أحيانا) في بعض دراساته التطبيقية ، ففي دراسته النقدية لقصتي « الأرق والمطاردة » من مجموعة القمر والتشريح للدكتور عبدالله باقازي يبدو منفعلا مما أدى إلى أن يكون في أحكامه جائرا حتى إنه لياتي بعناوين استفزازية صاحبه (٣٩). وفي دراسته لقصة « ألف ضفيرة وقهرمانة » (٤٠) لرجاء عالم يتحدث عن إشكاليات التناص وقيام بنية النص على جدلية الصراع بين الفرد والسلطة الدنيوية . وفي قراءته لكتاب السريحي (الكتابة خارج الأقواس) (٤١) أشار إلى أن الكاتب أو الشاعر لا يستطيع أن يبرأ من عالمه ، ومن هذا المنطلق ، فالقصيدة الجديدة كبنية تعكس مدى عبقرية الشاعر في تركيب مواد هذا العالم ليخلق منها واقعا آخر ، ولهذا فإنه يركز في قراءاته النقدية ـ كما يقول ـ على ديناميكية الحركة الداخلية لعالم القصيدة الجديدة ، التي تفسر بدورها حركة الخارج فلا سبيل إلى مواجهة الأزمة إلا بكون الشاعر قادرا على امتلاك فكرة أو رؤية لما يجب أن يكون عالم قصيدته عليه ، وليس بأن يقدم لنا الشاعر ما هو نتاج ثقافته الباطنة ، ولهذا فرحلة الشاعر إلى عالمه الداخلي أو إلى أفريقيا الباطن وفق استشهاد السريحي بالكاتب الألماني (جون باول) أشبه برحلة كيرتز في روايـــة (كونارد) حيث خرج من معقل الحضارة إلى أدغال أفريقيا حيث كانت نهايته .

أما الدكتور حسن الهويمل فقد برز كناقد وسطي يميل إلى المحافظة حينـــا

وخصوصا في دراسته « اتجاهات الشعر المعاصر في نجد » (٤٢) وإلى التجديد المشروط في أغلب الأحيان .

وقد تبدى موقفه الوسطي هذا في رؤيته للحداثة ، فقد طرح موقفه هذا في محاضرة ألقاها في النادي الأدبي بالرياض تحت عنوان « الحداثة بين التعمير والتدمير » . (٤٣) الرفض المطلق والقبول الأعمى ، وهو يستهل محاضرته بتصنيف الناس في مواجهة الحداثة إلى أصناف ثلاثة ، تذبذبت ـ كما يقول ـ بين التصنيم والتجريم والتحتيم ، ويقول : « *وإذا أردنا لمصداقيتنا الاستمرار فعلينا أن نتخطى التعميم والتشهير وعشوائية التصدي ، وأن نتجه بأناة وروية إلى الجانحين في إبداعاتهم أو في تنظيرهم لتنبيههم وأخذهم بما اقترفوا ، وتلافي إطلاق الأحكام العامة على أي مذهب يختلف حوله الناس* » .

ويشير إلى حلف الفضول وموقف الرسول « صلى الله عليه وسلم » منه فيقول: « *والمصطفى بخلقه العظيم أثنى على حلف الفضول ، وهو حلف جاهلي . وإن بدت ظاهرة أدبية وفكرية فعلينا محاكمتها بصرف النظر عن مصدرها* » ، وهو يرى أنه لابد من أن نتبين ميادين الجدل الحداثي: فهناك الخير الفكري والأدبي ، ولكل مجال متطلباته مشيرا إلى ما ينسب إلى بروست من أن الحداثة أدبية محضة ، وما ينسب إلى غيره من أن الحداثة حركة تستهدف تقويض الأفكار القديمة ، ثم يقول : « *في الجدل الفكري لا بد أن نفرق بين رموز الحداثة المنطلقين من أوكارهم بحقد دفين وكراهية سافرة للإسلام وأهله ، وأشياعها من غوغائيين ومقلدين ، فأولئك يدانون وهؤلاء ينبهون ، فإن أصروا واستكبروا وكانوا منهم وبئس القرين* » ، ويقول : «*إن أي إذعان لموروث بشري يعوق حياتنا ولا يلائم المعاصرة جناية لأنه تجميد وعزل لها عن مواكبة الحياة وخطورة الإذعان المطلق للتراث لاتقل عن خطورة المواجهة المطلقة لها* » وهو لا يرى مشاحة في إطلاق كلمة حداثة أو تحديثا على عملية التمحيص والتنقية لما ورثناه من أدب منحرف وتعصب مذهبي وملل ونحل وقد استقصى الكاتب مظاهر الهبوط والانحطاط في

الحداثة الغربية التدميرية ومقلديها من العرب .

وفي نقد الدكتور الهويمل لديوان الشاعر عبدالله بن إدريس (٤٤) يبرز المنزع التاريخي الفني في التعامل مع نصوص هذا الديوان فهو يبدأ بتسجيل ملاحظات عامة متحدثا عن التوجه الشكلي لدى الشاعر ملخصا خصائص المرحلة السابقة من مراحل التطور الفني عند الشاعر ، وكذلك المرحلة اللاحقة متحدثا عن الإيقاع المنفعل والجلجلة الصاخبة والسرد المباشر والوصف التقريري والرمز الإيجابي ويأخذ على الشاعر ترتيبه الموضوعي لقصائد الديوان مؤثرا على ذلك الترتيب الزمني ، ثم يشير إلى الصراع الدلالي ، حيث تتواشج الخطوط : الإسلامي والعقلي والتأملي والواقعي والغرامي ـ على حد تعبيره ـ ثم يشير إلى الصراع الدلالي .

ويؤكد الناقد منهجه التاريخي حين يلاحظ أن الفترة الزمنية المتراخية بين رصد التجربة وطرحها قد مكنت الشاعر من فك الاشتباك بين هذه الصراعات . وفي إطار هذا المنهج يشير الناقد إلى مراحل تطور الشاعر وتحولاته الفكرية ، وارتباط هذه التحولات بالظروف التاريخية الملابسة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وينظر الناقد إلى شعر المناسبات نظرة مغايرة لما يراه المحدثون فلا يكترث للعرضي منه ، وإنما يتلبث عند الآفاق التي يطوف بها الشاعر والأفكار التي يطرحها ، والرؤيا الحضارية التي يقتنصها وهو إذ يرى هذا الرأي لا ينحاز للشاعر وإنما يأخذ عليه خبو الوهج العاطفي والتشكيل التراكمي والمباشرة واستكراه القوافي والنمطيات الوعظية ، ولكنه في بعض الأحيان يسوق هذه الملاحظات سوقا مباشرا دون أن يربطها بظواهرها النصيّة المتعيّنة .ويقف الناقد وقفة المحقق من قصائد الديوان ومدى تمثيلها لمجمل أعمال الشاعر ، وكل ذلك يدخل في فرضيات المنهج التاريخي ولا يند عنه ، ويجهد فى إبراز الملامح الفنية ، لكن تعامله مع القصائد : كل واحدة على حده ، أو فى إطار موضوعها أدى إلى تكرار الإشـــارة إلى بعض الظواهر الفنية ، وأوشكت أن تتكامل لدى الناقد رؤية فنية متكاملة لقصائد الديوان مجتمعة ، فقد بدأ دراسته بما يبشر بذلك ، وأنهى الدراسة بما يقـــوي هذا

النزوع حين تحدث عن ظاهرة التدوير والجماليات الشكلية والتشكيل العروضي والتوشيح والتصريع وختم الدراسة بملاحظات عامة .

ولا يتسع المجال للمزيد ، ولعلنا نرجع إلى مزيد من التفصيل فيما يتعلق بمنهج الكاتب الناقد في مجال آخر مع العلم أن للناقد نماذج تطبيقية تقترب من الاتجاهات الحديثة ، وحسبنا أن نشير إلى أن الدكتور الهويمل معني بالجانب الفني والتاريخي على حد سواء ، وهو في دراساته النقدية يسير على شاكلة الدارسين المرموقين لتراثنا الشعري من أمثال الدكتور شوقي ضيف الذي يعنى بتسجيـــــل الظواهر والمراحل التاريخية ، والدكتور عبدالقادر القط في دراساته التاريخية التراثية كما في كتابه (الشعر الإسلامي والأموي) وأضرابهم ، فهو يتأمل النصوص تأملا جادا مركزا على السمات الفنية ويربطها بالمرحلة التاريخية ، وولعه بهذا الجانب تمثله دراسته عن المؤثرات في الشعر العربي السعودي .

والدكتور عبدالله الحامد من فئة النقاد الوسطيين الذين يجنحون إلى تقبل الكثير من ظاهرات التجديد ، ويعمدون إلى النهج التاريخي الفني في دراساتهم ، وفي كتابه الذي جمع فيه دراساته عن الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية يبدو منحاه هذا واضحا .

ويشرح الدكتورالحامد منهجه النقدي فيقول : ثمة جملة أمور أحاول أن أنطلق منهـــا :

الأول : أحاول أن أتذوق ، وأرى أن التذوق هو أساس إدراك جمـال الأدب ورداءته ، ثمة فرق بين الناقد والقاضي ، لأن الأول يتذوق ويحكم من خلال ذوقه ، والذوق المدرب المثقف هو أساس الدرس الأدبي ولا أزعم لنفسي ذلك ، ولكن أتفيأ وأحاول .

الثاني : الأدب فن لغوي ، كما أن الرسم من الأشكال والألوان ، من أجل ذلك فـإن

جمال اللغة هو الشرط الأول ، ومن الصعب بعد ذلك أن يحدد جمال الأدب ، فقد يكون في صورة أو فكرة أو موسيقى ، .. والقصيدة عنده قد تكون سحرا وشمسا تهب الكفيف عيونا .

الثالث : الأدب للوجدان وللإنسان فإذا فقد الجودة لم يشفع له أن يكون نافعا .. وقد يكون رائعا سيء الأثر على النفس كأن يوحي باليأس والانهزام والمجون ، وهو يرى أن أمتنا أحوج ما تكون إلى الإقلال من العاطفية .

الرابع : أغلب أعماله أبحاث أكاديمية ... يدرس عن الأدب أشياء أكثر من الأدب نفسه مركزا على وعاء الأدب كالزمان والمكان والإنسان .. وفي اعتقاده أن ذلك يصور مرحلة سابقة يحاول مراجعتها متداركا ما يمكن تداركه (٤٥) .

ومن الواضح أن ثمة ملامح واضحة للمنهج التاريخي الفني التأثيري ولكن يخيل إلينا أن تركيزه على الناحية الوجدانية يجعله في صف الرومانسيين غير أنه لايلبث أن ينسحب مطالبا بأن يخدم الأدب قضايا الأمة مقتربا من الواقعية ، ولكنه فيما يبدو لم يحسم مسألة المنهج بعد ، وتظل آفاقه منفتحة بعيدا عن الانغلاق مهما بدا أميل إلى المحافظة ، ودراساته للشعر العربي السعودي المعاصر تظل من الدراسات المهمة والأكثر شمولا في هذا المجال .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن النقاد الوسطيين الذين يحاولون التوفيق بين الأصالة والمعاصرة أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري ، فهو يقول عن الشعر الحديث « *إن له إضافات تحمد في تلوين الصور بالأساطير والفلسفة ، واستحداث علاقة نفسية ابتدعها الرمزيون تضاف إلى قواعد البلاغة العربية والاحتفاء بالموسيقى الداخلية ، ولغة الإيحاء والتلوين في الموسيقى الخارجية ، وتكثيف التجربة والفكرة ، ومهمة الناقد أن يقف بالرصد للأدب القديم والحديث معا ـ لا فرق بين ذينك ـ ويحاكمها بمعيار جمالي فلا ينغمس في لذة الجديد انغماسة تنسيه وحشة القديم* » (٤٦) .

وفي كتابه « الشعر فى البلاد السعودية » (٤٧) يعدد أحد عشر ملمحا للشعر ، ويحدد مهمة الكلام الفني بالمتعة ، ويرى أنه لاغرابة في تسمية الكلام الفني شعرا ،

وأنه مهما انطوى الكلام الفني على حقيقة منطقية وقيمة خلقية فإن ذلك مقصود في الكلام الفنى وإنما جاء بالطبع ، ومن كان جادا في استخلاص الحقيقة المنطقية لا يطلب منه متعة فنية فإن فعل ذلك جمع بين الحسنيين عند الفنان .

وفي تحديده لبعض القيم الجمالية التي يجب أن يتميز بها الكلام الفني في نظره كحسن الارتباط بين المعاني واشتراط ائتلاف الوزن مع المعنى ، وائتلاف المعنى مع الثقافة ومبدأ الوحدة والتلاؤم مع الأصوات وتحاشي التنافر ببعد المخارج مايذكرنا بعمود الشعر العربي القديم بل إنه يصطنعه اصطناعا على نحو ما جاء في مقدمة المرزوقي مما يقربه من طرائق المحافظين في النقد ، غير أنه ينزع إلى التكامل في تحديد منهجه النقدي إذ يقول : « *أما المذهب النقدي الذي أذهب إليه فهو محاكمة كل نص أدبي بالمعيار الجمالي ، بحيث لو اخترت من النصوص الأدبية ما يرضي ذوقي لأستبعدن كل نص لايزكيه المعيار الجمالي ، وهذا المذهب الذي اخترته يجعل جميع المذاهب النقدية حالات جمالية ولا يجعلها مذاهب معاكسة* » ويقرر أنه جعل تعامله مع النص الأدبي مباشرة دون استطراد للحديث عن البيئة والتاريخ الشخصي للشاعر إلا إذا دعت إلى ذلك ضرورة فهم النص .

وفي دراسته للشعر المحلي في كتابه السالف الذكر اختار أربعة من الشعراء يمثلون أربعة اتجاهات متباينة إلى حد ما تجمع بين السلفية والوسطية والمجددة ، أما النموذج الحداثي بالمفهوم الاصطلاحي فهو غائب عن هذه الدراسة ، غير أنه في كتابه « القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز » (٤٨) قد جعل من هذا النموذج محورا رئيسا له ، وأشار إلى أنه لم يلتزم بمنهجية صارمة ذلك لأن أدب الحداثة ـ كما يقول ـ أدب الآن وهو الزمن السيّال ، وعلى الرغم من ذلك فإنه يُكثر من الإشارة إلى المعايير الجمالية التي يرتئيها ، وهذه المعايير تخضع لوجهة نظر الناقد الخاصة فتكون رهينة ذوقه تارة ، ورهينة الأصول النظرية تارة أخرى ، ولهذا فإن أحكامه كثيرا ما تكون صارمة متشبثة بالمثال القار في ذهنه .

واذا كنا نأخذ على شيخنا الموسوعي السياحة والاستطراد وغيرهما مما ينم

عن ثقافة متبحّرة وعلم مذخور ، وهو يقرنا على ما ذهبنا إليه من افتقاد المنهج بمفهومه العلمي إذ نتنقل بين نقدات ثاقبة تنم عن حس جمالي رهيف هنا وملاحظات عامة هناك، في إطار توجه عام محدد يرى أن الشعر الحديث فيه غثاء كثير وفيه درر فنية تتناثر بين حصبائه على حد تعبيره ، فإننا لا نملك إلا أن نقر برحابة رؤيته واتساع حيلته ومرونة أداته وطواعية موقفه من الجديد وغيرته على دينه وتراثه .

الاتجاه إلى المحافظة :

أما الاتجاه النقدي المحافظ حيث الاتكاء على رصد الظواهر اللغوية والصور البيانية ، والمضامين الفكرية والهنات العروضية وما إلى ذلك فإن له ممثليه في الساحة الثقافية ، وهم يصدرون عن ذاكرة تراثية متمكنة في الغالب ويحرصون على الابتعاد عن كل ما من شأنه المساس بالتراث ، ولكن دون انغلاق مطلق دون التيارات النقدية الحديثة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هؤلاء النقاد الدكتور محمد بن سعد بن حسين الذي زادت مؤلفاته عن خمسة وعشرين كتابا منها : الأدب الحديث في نجد ، المعارضات في الشعر العربي ، تاريخ الأدب الحديث ، كتب وآراء ، حافظ إبراهيم ونظرات في شعره والالتزام الإسلامي في الأدب . وقد خص الشاعر الحجي باهتمام خاص فكتب كتابا مستقلا عنه وله ديوان شعر منشور تحت عنوان « أصداء وأنداء » ، وهو ممن لا يقفون من القصيدة الحديثة موقف الرضا إذ يقول عن شعراء هذه القصيدة : « *إن كانوا فروا من تقليد الأقدمين فقد وقعوا في تقليد الفاسدين من المتأخرين أرباب الفساد الفكري واتجهوا إلى تقليدهم* » ، ولكنه يستدرك فيقول : « *قد يُخرج لنا هذا الاتجاه رأيا صالحا نعتد به* » .

وفي كتابه « كتب وآراء » يستعرض جملة من الكتب النقدية والأدبية التاريخية والجغرافية ، ويبدي آراءه فيها ، ولكنها في جملتها ملاحظات تستدرك على هذه الكتب بعض المآخذ والثغرات .

وفيما يتعلق بنقد القصة كما تبدى في بعض مقدماته ، وخصوصا تلك التي كتبها لمجموعة محمد علي قدس « هموم صغيرة » (٤٩) فإنه يقوم على فهم خاص لطبيعة العمل القصصي ، فهو يرى في القصة تصويرا فوتوغرافيا للواقع إذ يقول « محمد علي قدس كاتب قصص دقيق في تصويره للعادات والتقاليد ، بل والحركات العفوية التي تصدر عن الناس » وفي قوله « إن قصص محمد علي قدس إسهام متميز فيها رصد لكثير من العادات والتقاليد والألفاظ والأمثال التي اندثرت أو كادت » إذ يتضح أن الناقد يرى في القصة ضربا من ضروب التوثيق لتراث البيئة اللغوي والشعبي .

ومن نماذج النقد التطبيقي المحافظ للدكتور محمد بن سعد ما كتبه عن ديوان الشاعر أحمد فرح عقيلان « جرح الإباء » فقد سلك في ذلك الطريقة التالية :

أولا : ناقش الناقد ما جاء في مقدمة الديوان من حيث التزام الشاعر « ببعض الأمور كإخضاع اللغة لتقبل مافرضه الاستعمال » إذ يقول « إن هذا الاتجاه لا أرتاح له ، لأن من واجبنا نحن أساتذة اللغة تصحيح ما وقع في لسان العرب من أخطـــاء » وهنا تبرز النزعة التعليمية الكلاسيكية .

ثانيا : وصف الديوان وصفا عاما فذكر أنه يتكون من اثنتين وثلاثين قصيدة تقع في ست صفحات ومائة صفحة خلا المقدمة والإهداء والفهرست .

ثالثا : تتبع قصائد الديوان قصيدة قصيدة ، وأشاد بما جاء في بعض القصائد من المضامين ، وأخذ على الشاعر استخدام بعض الكلمات على نحو نقده لقول الشاعر :

تمنيت لو أسلو ولو بعض ساعة   لأمسح جرحا ما يزال يصيـــح

إذ يقول :« لقد أبدع الشاعر هنا إبداعا رائعا ولولا الشطر الأخير من البيت الذي بدا ناشزا في عقد القصيدة ، وذلك أن كلمة (يصيح) غير قادرة ـ هنا ـ على القيام بالمعنى بالإضافة إلى ما اعتراها ، كان الشاعر يصيح على صياح الجرح ، فالأليق أن يبدل « لأمسح بأسكت أو أضمد » ، وجدير بالملاحظة أن الباء هنا يجب أن تدخـــل

على المتروك فيقول أن يبدل « بامسح » اسكُت أو اصمُد » .

رابعا: أصدر الكاتب أحكاما قيمية عامة في نقده للديوان كقوله عن قصيدة « صرخة في مأتم العيد » ، إنها أقل مما كان يتوقع ، ويعزو ذلك إلى معظم المصائب التي تصيب الشاعر بتبلُّد الإحساس .

خامسا : يقارن بين قصائد الديوان ونماذج أخرى لكبار الشعراء العرب القدامى والمعاصرين كالمتنبي وشوقي مقارنة سريعة مجتزئة .

سادسا: يناقش الناقد بعض الصور الفنية مناقشة مضمونية ويقترح استبدال بعض الكلمات بأخرى .

سابعا : يسجل بعض الملاحظات الكلية على الديوان كحرص الشاعر على اليسر والسهولة وقرب المتناول الذي أفقد بعض قصائده الجزالة والفخامة ، وتتضمن هذه الملاحظات بعض التحفظات الشرعية حول تشبيه الأذان بالغناء .

وقريب من هذا ما فعله بالنسبة لديوان الشاعر حمد الحجي ، ولكنه أضاف إلى ذلك إشارته إلى تماسك البناء العضوي وتأثير المدرسة الإبداعية الرومانسية أكثر من الرمزية ، وسار على هذا النحو في حديثه عن الشاعر علي محمد السنوسي وابنه .

ويلاحظ أن الناقد لم يكن منغلقا على النقد المحافظ بل له ومضات وإحالات تشير إلى ثقافته المنفتحة على آفاق أوسع وإن كان ذلك في حدود معينة لا يتعداها.

ومن نماذج النقد المضموني المحافظ ما كتبه الأستاذ عبدالكريم نيازي في دراسته للشاعر إبراهيم فوده تحت عنوان « إبراهيم فوده شاعر القيم الإنسانية »، فقد شرع مدخلا للدراسة متمثلا في حديثه العام عن الشعر ما وصف به لدى اليونان والعرب من أنه صناعة ، ثم ينتقي مجموعة من القصائد من دواوين الشاعر الخمسة منبها إلى أنه سيركز على إبراز الصورة الشعرية والمعاني والأفكار والمضامين مع التركيز على القيم الإنسانية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين الانطباعية والتداولية :

ومن الاتجاهات النقدية التي لها حضورها ذلك النمط الانطباعي التذوقي الذي لا يخضع لمنهج بعينه ، ولكنه يظل أقرب إلى الاتجاه التقويمي ، يتضح ذلك في الجهود النقدية الانطباعية التي وردت في كتاب الشاعر عبدالله بن إدريس « كلام في أحلى الكلام (دراسات شعرية) (٥٠) . يقول في مقدمة هذا الكتاب « *المهم أنني اعتمدت في كتابتها على مقدار تذوقي الفني للشعر ، وهو تذوق لا أزكيه لدى الغير ولا أطمع من الغير أن يغدق عليه من التزكية ما يجعله محل رضاه* » .

وهو يشير إلى أنه يرغب في إبراز جماليات الشعر المدروس وقيمه ومحاسنه الموضوعية والشكلية ، أو التنبه إلى جوانب الضعف والقصور فيه عن بلوغ المستوى المتطلع إليه تصويرا وتعبيرا ، ويرى أن منهجه يحتفظ بسمات من النقد العربي الأصيل المشتق أصلا من نقد الشيء نقدا ليختبره أو ليميّز جيده من رديئه .

والشاعر النقاد في هذا الكتاب يمقت الذاتية المحدودة على حد تعبيره فهو يريد من الأدب أن يواكب حياة وتطور الأمة ويتجاوب مع الزمن ، وهو لا يتردد في إصدار الاحكام القاطعة على القصائد ، فيرفض أن تكون قصيدة « لبيك » في ديوان الزمخشري «أصداء الرابية » شعرا متكئا في حكمه هذا على خلو هذا النص من «*التفاعل الفاعل وموسيقي الألفاظ وسبك الأسلوب*» كما يقول ، ويميل إلى التعليق الانطباعي فيصف قصيدة « إليك عني » بأنها مما يمتزج فيه الفكر بالعاطفة وينعتق البلبل من قفص الصياد إلى عالم الطبيعة الرحب مثقلا بالهموم متخنا بالجراح إلى آخر هذا التعليق العاطفي الانطباعي ، وتمتد نقداته إلى التفاصيل فيعلق على بعض الكلمات ويصفها بأنها غير شعرية وأن فيها نشازا محسوسا مثل كلمة « يوصوص » ويتحدث عن خلو قصيدة « الرباعيات » من الوحدة العضوية ، ويقف من الشاعر موقف الناصح ، ويتحدث عن مدارس الشعر المعاصر ، ويصف بعض القصائد بالروعة كما فعل حيال قصيدة « الرؤى » ، ويشتد

في نقده لقصيدة «صدى المعركة» ، ومن الملاحظ أن الناقد لم يخلص إلى رؤية الديوان كعمل متكامل ، بل أشار إلى بعض مناحي الضعف والقوة فكان أمينا مع ما ذكره عن منهجه في مقدمة الكتاب ، غير أنه لا يستمر على هذه الشاكلة في بقية الكتاب فهو قد يكتفي بدراسة قصيدة واحدة ليعطي فكرة عن الديوان ككل كما فعل في ديوان « سوار الياسمين » لفؤاد الخشن ، ويسجل رؤيته للديوان ككل فيشير إلى أن الديوان جميعه عاطفي وجداني ويربط ذلك بالتوجه العام ، ويصف الديوان أنه يشتمل على وحدة موضوعية ، وأن الشاعر فيه غنائي متجرد لغنائيته النزارية ، ويأخذ عليه صدوفه عن الموضوعات التي تشغل الأمة ، وينحو في دراسته للديوان الثاني للشاعر نفسه وهو «غابة الزيتون» المنحى نفسه ، ويسجل ملاحظاته العامة على أسلوب الشاعر ورؤيته متتبعا ما أسماه بالهنات اللينات التي وردت في مواضع متفرقة من الديوان وهو في نقده ذوّاقة ، وفي تعليقه على ديوان « شميم العرار » لغادة الصحراء يخطو إلى ما هو أبعد من ذلك ، فتحدث عن العقل الباطن والشرود الذهني ، وتقسيمات الديوان وعناوينه ويطيل في الاستشهاد من قصائد الديوان ، ولا يتسع المجال لتتبع دراساته المختلفة في الكتاب ولكن حسبنا أن نشير إلى أنه يمثل ما أشرنا إليه من السمات الانطباعية التذوقية التي نتكيء إلى ما يسندها من ظواهر أسلوبية وموضوعية .

أما في كتابه (شعراء نجد المعاصرون) (٥١) فهو يحدد منهجه بقوله عما اتجهت إليه نيته في الدراسة من «*بحث سيكولوجي للعوامل الاجتماعية والأحداث والمؤثرات الإنسانية التي ساعدت على تطور الشعر في نجد ، كما في البلاد العربية الأخرى ، بل وربط شعر كل شاعر بالنظرية « الفرويدية » من حيث استشفاف نفسية الشاعر وعواملها الحياتية من شعره . ذلك أن سيكولوجية الشاعر هي التي تطبع شعره بمؤثراتها وخصائصها* » ويعلق بقوله : « *كان ذلك ما رمت انتهاجه ـ أخيرا ـ ولكن أنى يتسنى لي تحقيق هذا* » ويعدد المشكلات التي اعترضته ، ثم يشير إلى أنه لجأ أخيرا إلى إلقاء ومضات سريعة على الحياة الأدبية

فيما قبل العصر الحاضر للربط بين الماضي والحاضر ، ولإدراك مدى تأثير الحياة الروحية وما يرافقها من أحداث على الحياة العقلية ومدى استجابتها لما يلائم حياة العصر من جدة الأفكار والعمل على إخصابها ... الخ .

وممن سار في هذا الاتجاه النقدي التأثري من الشعراء النقاد الشاعر الرقيق عبدالله عبدالرحمن الزيد ، وله العديد من الدراسات النقدية في الدوريات والصحف تناول فيها العديد من النصوص الشعرية والدواوين ، وهو أميل إلى التأثرية ، غير أنه يسلك منهجا واضحا متميزا في تقنين العملية النقدية فهو في مقدمة دراسته للشاعر عبدالعزيز العجلان يقول : *«لا يوجد هنا مدخل إلى عالم الشاعر أقرب من أن أثبت أني وجدت تجليا نفسيا وتواشجا غريبا مع قضية الشاعر ومعاناته وأدائه الشعري»* . ثم يصف عمله بأنه *«تناغم شعري قد تتفتح بين فواصله لمحات من المنطق والرأي غير أنها تبقى في مجملها تواشجا وتجاوبا مع المشاهد والأصوات الشعرية التي يتضح بها عالم الشاعر»* ، وتتضح منهجيته في تقسيمه الدراسة إلى أقسام مثل : «تشكيل الدائرة النفسية/المداخلة المعنوية» و «الدائرة الإبداعية/المداخلة الفنية» ثم يتحدث عن الإيقاع الكلي والتفصيلي وما إلى ذلك مما لا يتسع المجال لبسط القول فيه .

ومن الشعراء النقاد الشاعر عبدالله الحميد الذي له جهوده في هذا الميدان ، وهو ليس بعيدا عن الاتجاه الذي أومانا إليه وهو النقد التأثري ، يتضح ذلك في دراسته لشعر عبدالله الزيد المنشورة في (التوباد) المجلد الثاني « العددان الثالث والرابع ، رجب ، ذو الحجه ١٤٠٩هـ » ص ٧٦ . وسيكون لي وقفة مع هذا الشاعر الناقد إن شاء الله .

النقد التقويمي المشاكس :

خطر في بالي وأنا أتابع مقالات جاسر الجاسر المتتالية التي نشرها في اليمامة منذ بداية عام ١٤١٢هـ. ما يسمى بالنقد التقويمي الذي عُرف به (إيفور ونترز) المعروف بأحكامه النقدية القاطعة الحاسمة ، وقد كان يرى أن على الناقد أن

يبدى « تواضعا وحذرا معقولين ، في التقويم » ، ومع هذا عرف عنه أنه في تقديراته كان معتسفا ، فقد كان يعجب ببعض الأدباء فيبالغ في الثناء عليهم ، ويغضب على آخرين فيوسعهم ذمًّا (٥٢) .

ولكن الحال مع (جاسر الجاسر) لا يبدو على هذا النحو، وإن كان مولعا بإصدار الأحكام القاطعة غير أنه حقيقة لو تجاوزنا أسلوبه الحاد في تناول الأمور على طريقة القضاة العسكريين للمحنا ملكه نقدية مرهفة ومشحوذة ، ولكن شيئا من الاعتداد المبالغ فيه إلى درجة خطيرة بالنفس يوشك أن يفسد هذه الملكة فضلا على أنه يستخدم ألفاظاً أقرب إلى الشتائم التي تمس الإنسان في صميم شخصيته الإنسانية كالاتهام بالغباء وما إلى ذلك من معجم لفظي ينتمي إلى تلك الفصيلة ، فالأولى ـ وليس هذا درسا في الأخلاق ولكنه تذكير بالأصول ـ أن نحترم نحن ـ المتعاملين مع الكلمة ـ كرامة الإنسان فلا نهدرها على أعتاب الثقة المبالغة فيها إن لم نقل شيئا آخر ، فذلك هو الذي يجسد النزعة التسلطية التي تهدف إلى الإيذاء والإلغاء التي أشار إليها الكاتب فى إحدي مقالاته معتبرا إياها تمثل جانبا من جوانب الرغبة في ممارسة النقد ، وهي نزعة قمعية مرفوضة مهما كان صاحبها عبقريا ومتفردا ونابغة عصره وأوانه .

ومع هذا كله لا نغمط الرجل حقه فقد أصاب المفصل في بعض أحكامه فيما أعتقد وغلا غلوا كبيرا في أحكامه الأخرى ، ففي حديثه عن عبدالله نور اعتبره أحد الرموز الثابتة وأثنى على حسه النقدي ، وعمق ثقافته التراثية ومثله ببطل قصة أندريه موروا «حياة كاتب »، واصفا إياه بالعراب ، وبأنه وهم يصنعه الآخرون ليستمتعوا بلذة تدميره ، وعلى الرغم من هذا الكم الوافر من الأحكام التي يبدو أكثرها متسقا من الحقيقة ، ولكن (جاسر) لم يقدم الاستشهادات الكافيـــة التي تبرر إصدار مثل هذا القدر من الأحكام . وهناك نموذج آخر على الجهة المقابلة إذ يتناول مشروع صالح الصالح فيضع له عنوانا مستفزا هو (العقم الثقافي) ويكيل فيه له جملة أحكام في عبارة واحدة إذ يقول: *استحالت محاولاته للنجـــاة إلى*

ARCHIVE

ضروب *طائشة يائسة لا يجمع بينها إلا الانحسار والعجز والعشوائية* » وهذا ليس حكما نقديا ولا يمكن قبوله باسم النقد مهما كان المبرر في حين يسوق أحكاما أخرى تبدو نقدية الطابع ، ولكنها تحتاج إلى مزيد من النصوص التي تسندها ، ثم هل يجوز أن نتحدث عن كتابات كاتب فنحكم عليها بالجملة فنقول « *إنها تفتقد الترابط وأن صاحبها يقفز من نقطة إلى أخرى ويطرح السؤال ولا يجيب ، ولا يدرس إنتاج الشخصيات ولا يناقشها ولا يفسر تكوينها ، أو يربط بينها ، لا يلتزم بالعنوان منحاز لبعض الأسماء* » أعتقد أن المسألة بحاجة إلى شيء من التروي والتمهل والرفق ، فالتعميم فيه ظلم والظلم غير مقبول . ثم هل يجوز الحديث عن شيء اسمه (العنة الثقافية) والعالم النقدي الصدىء في مقاله « وللنقد عالمه الصدىء » و (الشلل المقنع) و (سجين بلا أفق) ولا يتسع المجال للحديث عن كل ماكتبه الجاسر في هذه العجالة ، ولكنني أود أن أقول إنه إذا جاز للمبدع أن يغلو أو يشتط أو يبالغ فإن الناقد لا ينبغي له ذلك وإلا تحول القلم النقدي إلى سيف مصلت على رقاب المبدعين وغير المبدعين وأداة قمعية إرهابية ومجرد لسان بتار مهيب ينشد الآخرون كف أذاه ، فالنقاد والمبدعون بشر من البشر يخطئون ويصيبون ثم أن لهم مشارب شتى حسب ثقافاتهم وأذواقهم فلنلتمس مدخلا معقولا في الولوج إلى عالمهم والاختلاف معهم ، فالرسول صلى الله عليه وسلم يقول « *إن الله يحب الرفق في الأمر كله* » ثم إن الجاسر ذاته قد وقع في بعض الأخطاء العلمية المنهجية فهو يقول على سبيل المثال لا الحصر « *إن حسين علي حسين في توجهه العام من أنصار الواقعية الطبيعية ، ولم يخرج عن هذا الاتجاه إلا قليلا جدا* » .

والسؤال الآن : هل هناك مدرسة اسمها الواقعية الطبيعية ؟؟ ثم لو افترضنا جدلا أن الطبيعية امتداد للواقعية فأين هي النماذج التي تمثل ذلك في إنتاج حسين علي حسين ؟ .

إن الطبيعية ليست امتدادا للواقعية وإنما هي انحراف عن المنهج الواقعي وقد وقع الكثير من نقادنا في حبائل الخلط بين هذين المذهبين كما يقول الدكتور صلاح

فضل (ص ١٩٩) ولا يتسع المجال هنا لتوضيح الفرق بين المدرستين ويمكن الرجوع إلى المرجع السالف الذكر ابتداء من (ص ١٩٩) للوقوف على حقيقة المشكلة ، ولا ضير في ما وقع فيه جاسر الجاسر فقد حدث هذا الخلط لدى كثير من النقاد ، لولا حرصه على تتبع الثغرات على نحو مستفز يتعدى حدود المشاكسة فيدخل من يريد في دائرة الإبداع وينفي من يرغب من دائرة النقد ، وفي النهاية لا أرى ضرورة لكل هذا الاحتشاد والنزق في التعامل مع المبدعين والنقاد ، ولن ينتهي العالم إذا ما ارتكس فلان إبداعيا أو خرج علان من حظيرة النقد ، وتبقى كرامة الإنسان فوق كل المصادرات ، وأرجو أن تتاح لي وقفة أطول وأكثر موضوعية مع جهود هذا الناقد المشاكس . وإني لفاعل إن شاء الله في كتاب أرجو أن يرى النور قريبا .

وهناك العديد من النقاد والباحثين الذين لهم دورهم في الساحة ولهم مناهجهم ولكن المقالة طالت أكثر مما ينبغي وأراني مضطرا إلى الإشارة السريعة لمن يحضرني منهم كالدكتور عبدالله باقازي ، والدكتور الخطراوي ، والدكتور الفوزان، وغيرهم ، ولسوف أستوفي الحديث عنهم في مجال آخر إن شاء الله .

أما النقاد الآخرون الذين نشطوا فترة من الزمن في مقالات متفرقة فهم كثر مثل سمير جابر ، ومحمد سعيد باعشن ، والدبيسي ، وغيرهم وقد رصدت لهم بعض الأعمال النقدية ، ولعلني بسبيل رصد المزيد للتعرف على مداخلهم النقدية ومشاريعهم بحيث نستطيع الإطلالة على اتجاهات واضحة في المستقبل بإذن الله .

أما قضايا الساحة النقدية فهي متعددة وتحتاج إلى بحوث معمقة ولعل من أبرز هذه القضايا « الحداثة » وهي قضية شغلت الأذهان والأقلام فترة ليست باليسيرة ، وقضية « الخصوصية المحلية » ومازالت تتفاعل ، وقضايا الغموض ، واللغة الشعرية ، والاتجاهات النقدية الحديثة ، وقصيدة النثر ، وقضية التراث وما إلى ذلك .

وبعد : فهذا عرض لبعض ملامح المشهد النقدي ، وهو عرض سريع مختصر لا شك أن فيه ثغرات عديدة ، ولكن حسبه أن يكون مدخلا لدراسة أكثر عمقاً وشمولاً .

د. محمد صالح الشنطي

الهوامــــــش

(١) راجع : د. صلاح فضل ، نص شعري وثلاثة مناهج نقدية ، فصول م ٧ العددان الأول والثاني أكتوبر ١٩٨٦م ، ومارس ١٩٨٧م ، ص ٢٥١ .

(٢) د. غالي شكري ، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨١م.

(٣) راجع ملف نادي الطائف الأدبي ، محاولة للاقتراب من خصوصية الحداثة ، العدد السادس ، جمادي الآخرة ، ١٤٠٦هـ ، (فبراير ١٩٨٦م) ص ٤٥ .

(٤) من مقابلة مع الدكتور منصور الحازمي أجراها الأستاذ حسين علي حسين ، مجلة الحرس الوطني ، العدد ٩٢ شوال ١٤١٠هـ (مايو ١٩٩٠م) .

(٥) راجع : الحوار الذى أجراه الأستاذ سعيد أبوملحه مع الدكتور منصور الحازمي ونشر في مجلة الحرس الوطني ، العدد ٤٣ السنة السابعة ، رمضان ١٤٠٦هـ .

(٦) من مقدمة كتاب الدكتور منصور الحازمي ، في البحث عن الواقع ، الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٥هـ (١٩٨٤م) ص ٦ .

(٧) د. عزت خطاب ، ملامح وصور شعرية ، الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ، ص ٣٠ .

(٨) المرجع السابق ص ٢٢ ومابعدها .

(٩) من حوار أجرته مع الناقد ثقافة اليوم ملحق جريدة الرياض .

(١٠) نشرت المحاضرة في الملحق الثقافي لجريدة اليوم في العدد رقم ٥٨٠٤ .

(١١) صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى عن النادى الأدبي الثقافي ، جدة : المملكة العربية السعودية ، ١٤٠٥هـ (١٩٨٥م) .

(١٢) صدر هذا الكتاب عن النادي الأدبي الثقافي ، جدة : المملكة العربية السعودية ، ١٤١٢هـ (١٩٩٢م) .

(١٣) ثقافة اليوم ، جريدة الرياض ، ١١ جمادى الأولى ١٤١٣هـ.

(١٤) صدر هذا الكتاب عن نادي جازان الأدبي ، ١٩٨٦م .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٥) من أمسية نقدية في القصيم ، نشرت في عكاظ ، العدد ٧٠٧٢ ، ١٩٨٥/١٠/٢٩م.

(١٦) من حوار أجري مع الناقد في مجلة اليوم السابع .

(١٧) من حوار أجري مع الناقد في مجلة اقرأ ، العدد ٥٩١ ، ١٤٠٧/٢/٢٠هـ . ص٣٧ .

(١٨) اليوم الثقافي ، ملحق جريدة اليوم في ١٠ و١٧ و٢٤/جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ.

(١٩) نشرت هذه المحاضرة في ملحق جريدة الجزيرة الثقافي ، العدد ٤٢٢٦ في ١٩٨٤/٤/٢٤م.

(٢٠) صدر هذا الكتاب عن نادي الطائف الأدبي ، ١٤١٣هـ ـ (١٩٩٢م) .

(٢١) ملحق الأربعاء ، الملحق الثقافي لجريدة المدينة .

(٢٢) د. سعدالدين البازعي ، ثقافة الصحراء ، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، الرياض ١٩٩١م ، ص ٩ .

(٢٣) د. سعدالدين البازعي ، تأملات في النقد (عن الموروث الأدبي) الحلقة (٦) الجزيرة ، أدب وثقافة ، العدد ٥٠١٦ في ١٤٠٢/٣/٩هـ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٤) صدر هذا الكتاب عن نادي المدينة المنورة الأدبي ، ١٩٨٨ ص ٤٤٢ .

(٢٥) ثقافة الصحراء (مرجع سابق) ص ٣١ .

(٢٦) محمد الطيب محمد، في المرجعية الاجتماعية للأدب ، القاهرة : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ، ١٩٩٠م .

(٢٧) أحمد بوقري ، إيضاحات أولية في النقد الواقعي ، اليوم الثقافي جريدة اليوم، العدد ٤٤٧ ، ذو القعدة ١٤٠٥هـ.

(٢٨) مقالة مخطوطة للأستاذ أحمد بوقري .

(٢٩) محمد العلي ، حول الغموض في الشعر الحديث ، الرياض ، العدد ، ٦٢٦٢ في ١٩٨٥/٨/١٥م. ثم محاضرة الأستاذ العلي عن التراث المنشورة في (محاضرات النادي الأدبي الثقافي بجدة .

(٣٠) من حوار أجراه اليوم الثقافي ، ملحق جريدة اليوم ، مع الاستاذ محمد رضا نصرالله ، العدد ٤٢٥٤ ، ١٤٠٥/٣/١٠هـ.

(٣١) نشرت المحاضرة في الملحق الثقافي لجريدة اليوم في العدد ٥٨٠٤ .

(٣٢) سلسلة من المقالات نشرت تحت هذا العنوان (جدل الفكر المعاصر) جريدة الرياض ، العدد ٧٠٠٤ في ١٩٨٧/٨/٢٧م والأعداد التالية .

(٣٣) من حوار منشور مع الناقد أجراه ملحق الأربعاء ، ملحق المدينة ، العدد ٢٣٨ ١٤٠٨/٥/١٠هـ.

(٣٤) راجع : الرياض . العدد ٧١٠٢ ، ١٩٨٧/١٢/٣م. ثم كتابه (الإبداع) ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ص ١٢ .

(٣٥) راجع الرياض ، العدد ٦٩٦٩ في ١٤٠٧/١١/٢٧هـ.

(٣٦) الأربعاء العدد (٢٣٨) (مرجع سابق) .

(٣٧) د. معجب الزهراني ، النص المُعاصر ، ثقافة اليوم ، ملحق جريدة الرياض ، ٢٦/ ٧/ ١٤١٢هـ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣٨) عبدالله حكيم ، صوت الوجه المرسوم ، الملحق الثقافي لجريدة المدينة العدد ٧١١٩ ، الأحد ١٤٠٧/٢/٦هـ ، ص ٣ .

(٣٩) راجع مقالته (القمر يقول لكم أغلقوا أبواب المطابع ، عندما يموت النص بفعل المؤلف) ملحق الأربعاء ، العدد ٩٩٨١ .

(٤٠) ألف ضفيرة وقهرمانة ، ملحق الأربعاء العدد ٢٠٧٤ ص ٣٠ .

(٤١) الكتابة خارج الأقواس ، مجرد معادلة مضللة ، الأربعاء ، ملحق المدنية العـــــــدد ٢٠١٦ .

(٤٢) صدر هذا الكتاب عن نادي القصيم الأدبي ، بريدة ١٤٠٤هـ.

(٤٣) نشرت هذه المحاضرة على حلقتين في المجلة العربية .

(٤٤) نشرت هذه الدراسة النقدية في (التوباد) (مع ابن إدريس في زورق الحلم الجميـل) ، المجلد الثاني ، العدد الأول والثاني ١٤٠٩ (محرم وجمادى الأولى) .

(٤٥) اثنان × ١ ، ثقافة اليوم ، الرياض ، العدد ٨٥٩٩ الخميس ٥/٧/ ١٤١٢هـ .

(٤٦) راجع الحوار الذى أجري مع الشيخ أبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري . ملحق جريدة الجزيرة الثقافي ، العدد ٢٨٤٤ في ١٣/٥/١٩٨٠م.

(٤٧) صدر هذا الكتاب وهو بعنوان (الشعر في البلاد السعودية في الغابر والحاضر) الرياض : دار الأصالة ، ١٤٠٠هـ ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(٤٨) صدر هذا الكتاب في الرياض ، ١٩٨٧م ، المقدمة .

(٤٩) محمد علي قدس ، هموم صغيرة ، جدة : النادي الأدبي الثقافي ، ١٤٠٤هـ ، (١٩٨٤م) . المقدمة .

(٥٠) عبدالله بن إدريس ، كلام في أحلى الكلام ، الرياض : شركة العبيكان للطباعة والنشر ، ١٩٩٠م .

(٥١) صدر هذا الكتاب في القاهرة وطبع في مطابع دار الكتاب العربي بمصر ، وذلك عام ١٣٨٠هـ (١٩٦٠م) .

(٥٢) راجع فيما يختص بجهود جاسر الجاسر النقدية : أعداد اليمامة : ١١٦٤ ، ١١٦٥ ، ١١٦٧ ، ١١٦٨ ، ١١٦٩ ، ١١٧٠ ، ١١٧١ ، ١١٨٠ وما بعدها .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة فن القصة في الأدب السعودي الحديث

قراءة في المقدمة التاريخية

د. ميجان الرويلي

« والروائي أشبه بالمؤرخ الذي لايستطيع الرؤية عن قرب ، لا سيما في التحولات الكبرى التي تولد فيها الأحداث العظيمة ، وتولد معها الأمم من جديـــد » ص ٧٢ .

منصور الحازمي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« ومشكلة المقدمة أو التقديم أنها قد تكبل النص الأدبي بقيود لا يستطيع التخلص منها . فهي أول مايطالع القارىء ؛ فإن قفز إلى النص مباشرة ، رجع إليها مرة أخرى ، ولو من باب الفضول . » ص ١٣٢ .

منصور الحازمي .

* * *

لاشك أن الدكتور منصور الحازمي مؤرخ يصف تحولات كبرى ، كما يصف ولادة أحداث عظيمة ، ويؤكد ولادة أمة جديدة ، ويصدق عليه تشبيهه المؤرخ بالروائي وهو يتتبع تطور فن القصة مثلما يصدق عليه ، وهو يربط نشأتها بمولد الأمة الجديدة ووحدتها في كيان سياسي قومي . ولا شك أيضا أن كتاب الأستـــاذ

الدكتور الحازمي هو بحد ذاته حدث كبير ومجهود هائل لجمع أشتات فن القصة في الأدب السعودي الحديث ولملمة شواردها المتفرقة في صفحات المجلات والصحف ، والقليل من الكتب ، عبر فترة قد تحبط همة الباحث في أكثر الأحيان ، وقليل هم الذين يثابرون ويكدون لجمع أطراف مثل هذا المشروع ورسم خطوطه العريضة ، ثم تجسيده في كتاب يعيش معه القراء ساعات ممتعة ، ويطّلعون من خلاله على الحقيقة والخيال في آن . يطّلعون على الروائي وعلى المؤرخ ، ومثلهما لايستطيع القراء أيضا الرؤية عن قرب ، إلا أنهم يخرجون في النهاية من القرب إلى البعد ، من مرحلة اللارؤية إلى الرؤية .

وإنني لأرى صورة الدكتور الحازمي يتعقب نشوء أحداث القصة ، يلملم أطرافها ، ويكفكف حواشيها ؛ ليجمع شملها . وهو يحاول أولا أن يربطها بالتاريخ ثم يحاول أن يعزلها عنه لاختلاف الجنس . فهو يقف في الفجوة التي تعزل التاريخ الرواية ، تعزل الروائي عن المؤرخ ، محاولا أن يكون همزة الوصل بينهما ، يأخذ من هذه ليعطي لتلك ، وكلما أمسك طرفاً زاده من الآخر حتى جعل الروائي حقا أشبه بالمؤرخ .

ولست بالمؤرخ ولا بالروائي . ولست ضليعا بتطور الأدب العربي ولا بقصته ناهيك عن فن القصة في الأدب السعوي الحديث . لكنني مدّرب على القراءة المتانيــة ؛ وهنا أريد أن أقرأ لكم قصة « فن القصة في الأدب السعودي الحديث » للأستاذ الدكتور منصور الحازمي ، أو قصة الحازمي عن القصة في الأدب السعودي الحديث ، معتمداً بذلك على عدم مخالفة رأي الدكتور الحازمي نفسه ، طالما هو يقول بأن الروائي أشبه بالمؤرخ . لسوف أبحث عن وجه الشبه بين هذين الجنسين المختلفين : جنس الرواية وجنس التاريخ ، بين الروائي وبين المؤرخ . وأحسب على قلة معرفتي بالبلاغة العربية وأسرارها ـ أن هذا ما أشار إليه عبدالقاهر الجرجاني حينما قال :

وأعلم أني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنـــــس على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجملة فقد أصبت وأحسنت ، ولكن أقوله بعد تقييد ، وبعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ، وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملائم والتأليف السوي بينهما مذهباً وإليهما سبيلا ، وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس ، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ... (أسرار ، ١٣٠) .

إن مقولة عبد القاهر الجرجاني هذه تخص الشعر قبل غيره ، أو التشبيه في الكلام المقتضب ؛ ولكنني سأتجوز واستخدمها كمدخل لقراءة « فن القصة في الأدب السعودي الحديث » محاولا أن أثبت أن الدكتور الحازمي ، على مستوى الخطاب العام ، (أصاب وأحسن) والتزم بتقييد وشرط الجرجاني حتى وجد للتأليف *(السوي بينهما مذهبا وإليهما سبيلا)* . ولا أزعم أن الدكتور الحازمي قصد ما سأحاول إثباته أو أنه تعمده ، وإنما سأدعي بأن الروائي والمؤرخ يتداخلان بطريقة تجعل من غير الممكن الفصل بينهما بطريقة واضحة ، وأن الموضوع وطريقة معالجته أو البحث فيه ستفرض وجه الشبه الذي جعل الدكتور الحازمي يصرح بأن الروائي أشبه بالمؤرخ . ولست بالمجدد هنا ، وإنما سأعتمد على مقولة دريدا الذي يقول « إن الفلسفة دائما تهيء لنفسها الخطاب الذي يحدها حسب قانون يمكن تقنينه » ويمكننا استبدال كلمة فلسفه بأي كلمة أخرى لها نفس الوزن ، كالتاريخ ، الرواية ، أو الشعر .

ولطالما أطلعنا الدكتور الحازمي على خصائص المقدمة وأهميتها في أي خطاب ، فلماذا لا نأخذ الإشارة منه خصوصا وأنه يصفها بنفس المفهوم الذي يقول به دريدا ؛ *« فهي تكبل النص الأدبي بقيود لايستطيع التخلص منها »* ثم أنها *« أول مايطالع القارىء ؛ فإن قفز إلى النص مباشرة ، رجع إليها مرة أخرى ، ولو من باب الفضـــول »* . لا شك أن هذا الوصف يفيض بالحيوية الأدبية ، كثيف الاستعارة والمجاز ، فالتكبيل والأصفاد والقيود كلها أسقطت على النص الأدبي في صورة المقدمة ، فلا بد أن نرجع لها ، ولو من باب الفضول .

وعليه ، تعالوا نقرأ التصدير الذي قدم به الدكتور الحازمي لكتابه بتاريخ ١٤٠١/٥/١هـ. الموافق ١٩٨١/٣/٧م من الرياض ، أي قبل ثلاثة عشر عاما تقريبا ؛ وهو آخر ماكتب في الكتاب حقيقة ، ثم جاء في أول الكتاب حقيقة ومجازا ؛ أي أنه قد جاز الزمان والمكان حرفيا ، وهذا تجسيد حقيقي لانتقال المجاز من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر . والتصدير (أو المقدمة) يعتبر عادة جزءا منفصلا عن الكتاب ، عن النص الرسمي (وهذا هو سر هجوم الدكتور الحازمي على المقدمة) ، لكنه يعتبر أيضا إضاءة لرسمية النص ، فهو الهامش الذي يحد النص وهو أيضا الأثر والجادة التي سيسلكها النص . كما أن من سماته أنه المكان الذي يتحدث فيه الكاتب ـ في عصر البحوث العلمية ـ بصيغة المتكلم ، إذ أن المؤلف علميا يعطي لنفسه صيغة الغائب كأن يقول ـ حينما يضطر لذكر نفسه ـ مصطلحات مثل « وجد المؤلف » و « زعم الباحث » وهكذا ؛ كل هذا طبعا توخيا للدقة العلمية والأمانة المتجردة من الذاتية التي تعتبر داءً معديا للموضوعية ، ثم أن تصدير الدكتورمنصور الحازمي لا يتحدث عن موضوع الكتاب إلا عن بعد ، وكأنه يحاول بذلك أن يأمن العدوى ؛ فهو يشير فيه إلى الأسباب التي دعته للقيام بمشروعه ، وتاريخ تطور وكتابة هذه المقالات والبحوث ، وأنه لم يغير في محتواها ، وأنها لربما سدّت ثغرة يجب أن تُسد ، أو لعلها ـ وهو الأهم ـ أن تكون دافعا لغيره حتى يثري هذا «الموضوع البكر» : دعونا نقرأ التصدير أولا ثم أعيد صياغة الطرح «*».

لعل هذا التصدير ـ وإن كان لا يمت للنص الرسمي إلا بصلة الوصف ـ يكبل الكتاب تكبيلا ، ويعكس تماما ما يجري في الكتاب حتى لكأن مجموعة البحوث والمقالات التي تضمها دفتي الكتاب ما هي إلا تضخيم لكلمات التصدير المقتضبة . فإن رأى الحازمي لملمة أشتات بحوثه ومقالاته القديمة ليقدمها للقارىء ، ويخضعها لصيغة الكتاب ، فإن البلاد التي يؤرخ الدكتور الحازمي لقصتها كانت هي أيضا أشتاتا متفرقة فلم أطرافها وجمعها موّحدة جلالة المغفور له الملك عبدالعزيز ، وأصبحت ـ كما يقول الحازمي ـ « بعد فترة من الجهاد ، موحدة بعد تمزق ، قوية

بعد ضعف ، طامحة فرحة بعد اكتئاب ويأس » . « لقد كانت البلاد في أوائل العهد السعودي في حالة تكّون وانبعاث ... كانـت البـلاد تولـد من جديـد » (ص ص١١ ، ١٣) . فلملمة الأشتات وجمع البحوث لا يأتي مجازا فقط ، وإنما يتبع حركة التكوين الوطني . ولا يقف هذا الشبه عند المؤرخ نفسه ، بل أنه يتجاوزه إلى الأدباء أنفسهم ، إذ يرى أنهم تكونوا مع تكوين الوحدة السياسية القومية . فبحوث الدكتور الحازمي ليست مقصورة على البحث في فن القصة وإنما تمتد إلى تاريخ البـلاد .

وهكذا يستطيع الدكتور الحازمي أن يربط ربطا مباشرا بين التكوين القومي السياسي وبين التكوين الفني الأدبي ، فهو يقول « كانت البلاد تولد من جديد ، وكذلك كان أدباؤنا الذين عاشوا تلك الحقبة التاريخية ، وشاهدوا مايحدث فيها من تحول وتطور . لقد ملأت الأحداث نفوسهم وشعروا بشيء غير قليل من الزهو والاعتزاز الأمر الذي جعلهم يبحثون عن كيان لأدبهم يواكب الكيان الجديـد . . . » (ص ١٣) . فالكيان الجديد يرتبط عضويا وسببيا في ظهور فن القصة وتطورها في جدلية تصويرية ، فينعكس كل منهما الآخر مثلما تشبه وحدة كتاب الحازمي وحدة البلاد سياسيا . ولا يقتصر الشبه على الأدباء ، بل أن الباحث نفسه ، والذي يؤرخ لتطور أدبهم ، يجسد الشعور والاعتزاز نفسه . فالكيان الجديد لا يملأ نفوس الأدباء وحدهم بالزهو والاعتزاز ، بل أن هذا الشعور هو الذي حفزه كيما يلملم أشتات بحوثه ، ويطوعها لصيغة الكتاب ، ولا يكاد ينهي فصلا من فصوله حتى يؤكد هذا الاعتزاز . يقول « *ومهما يكن من أمر فإننا نعتز كما قلت بهاتين الروايتين العربيتين (زينب : د. محمد حسين هيكل وثمن التضحية : حامد دمنهوري) لا لتحليقهما الفني وبلوغهما القمة ... ولكن لأنهما يعبران عن فترتين هامتين ...* » (ص ٧٠) ثم يختتم كتابه بنفس الاعتزاز ، فيقول « *وبعد ، فها نحن قد أطلنا ، ولازلنا في المقدمة ، ولكن ما كتبه يحيى حقي عن مجموعة كاتبنا (محمد علوان) يستحق الإطالة والتنويه والاهتمام . أوليست شهادتـــه ... مما*

يدعو إلى العجب والاعتـزاز ...الاعتزاز لأن شابا من بلادنا قد حقق أخيرا ذلك الأمل الذي كنا نتطلع إليه منذ أمد بعيد ، ألا وهو تأصيل القصة القصيرة في بلادنـا ، وكنا لا نفخر بشيء سوي الشعر » (ص ١٣٦) . فإن أصّل محمد علوان فن القصة في بلادنا ، فإن الدكتور يأخذ الدور نفسه على المستوى الأكاديمي ، إذ هو أصّل فن القصة كخطاب أكاديمي ، وهكذا شارك في إرساء قواعدها في الجامعـــة (مركز خلق الثقافة الرسمية) كما فعل رواد القصة على المستوى العام . فهو يشبه هؤلاء الأدباء في أن كل منهما أسس بطريقته الخاصة لفن القصة .

ولا يقتصر الشبه على الفخر والاعتزاز ، بل يتجاوزه إلى مناخ أخرى تجعل من المؤرخ أشبه مايكون بالروائي . فلئن كانت الدولة في مرحلة تكون ، وكان الأدباء أيضا يبحثون عن « كيان » ليجمع أدبهم ، فإن مايسترعي الانتباه هو أهم مظاهر هذا البحث ، إذ يزعم الدكتور أنه « رجوعهم (الأدباء) للماضي يستنطقونه، ويلتمسون فيه القوة والإسهام ، بل ويلتمسون فيه شخصية الأمة التي توارت وبهتت ملامحها إبان فترات الضعف والتخلف والانهيار ... » (ص ١٣) وكل ذلك من أجل « البحث عن الحافز أو المثل ، أو هو محاولة لإيجاد الجذور المحلية للأدب السعودي الناشيء آنذاك » (ص ١٣) .

لاشك أن هذه العودة للماضي هي أشبه ماتكون بعودة الدكتور الحازمي نفسه إلى بحوثه ومقالاته الماضية يستنطقها ، والتي يعود أقدمها إلى عام ١٩٥٩م ؛ وهكذا يكون رجوع الأديب لماضيه ضرورة لرجوع المؤرخ لسابق إنتاجه . والدكتور الحازمي يشبههم كذلك في محاولته لإرساء الجذور المحلية للأدب السعودي الناشيء آنذاك ، وكذلك في أمله أن تكون بحوثه ومقالاته حافزا لغيره من البحاثة . وهكذا فإن كان رجوعهم للماضي من أجل البحث عن الحافز أو المثل ، فإن الدكتور الحازمي في تصديره يعلن صراحة أنه يأمل أن تكون بحوثه ومقالاته ـ رغم نقصها وعجالته ـ وهذا كما يقول « هو الأهم ، أن تكون حافزا لدراسات أوسع وأعمق » (ص ٨) . ويستمر الشبه بين أدباء عصر التكوين وبين الدكتور الحازمي ، حينما يقـــول

« وفي فترة التكوين هذه ، وعلى الرغم من جهود أدبائنا في خلق البواكير الأولى للأدب السعودي الحديث ـ شعره ونثره ، فقد كان هناك إحساس لدى الكثيرين منهم بأن ما أنتجوه لا يعد المحاولات الأولى التي لم تقف على قدميها ، ولم تصل بعد إلى مرحلة النضج والابتكار » (ص ١٧) . ولو عدنا إلى تصدير الدكتور الحازمي لوجدناه يحمل الإحساس نفسه ، ولوجدنا أنه يصف بواكير بحوثه ومقالاته الأولى بنفس الكلمات تقريبا ، فالموضوع لازال « بكرا » ـ كما يقول ـ وأنه « *مدرك بما في هذه الصفحات القليلة من نقص ، ولكنني آثرت نشرها بكل عيوبها وتعجلت لعلها تسد شيئا من الفراغ في هذا* » (ص ص ٧ ، ٨) .

مازلنا في هذه القراءة المتأنية نعالج الفصل الأول من كتاب الحازمي الذي يبدأه بالبحث عن كيان ويختتمه بموضوع السرقات الأدبية ، ولم أكن لأشير لهذا الموضوع لولا أنه يرتبط بالعجالة وبلملمة الأشتات . فبينما يعتذر الدكتور الحازمي عن ما في صفحاته القليلة من نقص ، ويعتذر عن عجالته ، فهو يربط موضوع السرقة الأدبية بالتسرع وبمرحلة التكوين : فيقول « *لم تكن السرقة الأدبية بمستغربة ، إن حدثت في وقت كان أدبنا يمر فيه بمرحلة التكوين التي تحدثنا عنها ، وكان زمام الحركة الأدبية التجريدية في أيدي شبان يتطلعون إلى الشهرة السريعة عن طريق الأدب والصحافة* » (ص ٢٦) . وموضوع السرقات ـ كما يرويه لنا الدكتور الحازمي ـ قد أضاع جهدا كبيرا في تتبعه وتقصيه ، وأثار الحزازات في النفوس . وليس بمستغرب على من يحاول لململة الأشتات ، والآراء المتفرقة ـ كالبحوث المتفرقة ـ أن يتتبعها في مكامنها ليضمنها روايته ، ولن يدخل فيها ماليس منها ، ولهذا فهو يقول « *وإذا ماضربنا صفحا عن الجانب الشخصي في هذه الخصومات ، وحاولنا أن نستخلص منها ما يفيد النقد الأدبي في جانبه البناء ، وجدنا بالفعل جملة من الآراء والأفكار المتفرقة التي يمكن إضافتها هنا إلى موضوع التجديد في الأدب السعودي خلال هذه الفترة ...* » (ص ٣٠) .

فإن وجد هذا الشبه على مستوى التصدير والفصل الأول ـ وكلاهما يتسمان

بالوصفية والتقريرية ـ فإننا نجده أيضا على مستوى تحليل الدكتور الحازمي للأعمال الأدبية ، خصوصا لملمة الأشتات وجمع الشمل . ففي معرض حديثه عن الرواية (أي القصة الطويلة) وهو يتحدث عن رواية « فكرة » للسباعي ، نجده يقول إن مايستهوينا فيها هو « *الغوص في أعماق المؤلف نفسه . إنها أشبه بسلسلة من الترجمات الذاتية يصوغ فيها الكاتب أشتاتا مبعثرة لها أهمية خاصة في حياتـه ، يحاول أن يجمعها في قالب قصصي يمزج فيه بين الحقيقة والخيال ، ويضفي عليها من فنه وحيويته ما يجعلها في مجموعها رواية شائقة مترابطة الحوادث متصلة الحلقات* » (ص ٤٥) . إن الغوص ليس مقصورا على السباعي ، بل إن الدكتور الحازمي نفسه قد غاص في أعماق كثير من الكتّاب ، والمتأخرين منهم على وجه الخصوص ، ناهيك عن غوصه في عمق التاريخ ليجمع لنا أشتاتا مبعثرة لها أهمية خاصة على المستوى القومي والمستوى الشخصي ، ووضعها في قالب قصصي يمزج فيه بين الحقيقة والخيال ، فالروائي أشبه بالمؤرخ ، على أية حال . وهو بلملمة بحوثه ومقالاته قد قدم لنا رواية شائقة مترابطة الحوادث متصلة الحلقات : بدأت بتوحيد المملكة واستمرت تنظر لمستقبل زاهر . ولعل أجمل ما يجمع الحقيقة بالخيال هو أن كتاب الدكتور الحازمي يتألف من جزأين رئيسين : الأول بحوثه ومقالاته ، والثاني ملحق يضم القصص القصيرة التي تناولها بالتحليـــــــل . وهذا لا شك تجسيد لمجاورة الحقيقة للخيال ، واستمداد هوية كل منهما من الآخر .

ثم إن لملمة الأشتات لا تقف عند رواية معينة كرواية السباعي ، بل يتضح لنا أنها أساس جوهري في كينونة الرواية : فالدكتور الحازمي عندما يعرف الرواية « الفنية » يؤكد أنها « *بهذا المفهوم ينبغي أن تكون نسيجا محكما لا ينفصل فيه الفعل عن الشخصية الفاعلة ، ومن أهم سماتها تماسك البناء وتوافر الصراع ، وتقيدها بقانون السببية وتطوير الشخصية ، واكتفاؤها بمعالجة قطاع معين من المجتمع أو قضية محددة من القضايا الإنسانية* » (ص ٥٢) . فإن صح هذا التعريف عن الرواية ، فإنه لاشك ينطبق على كتاب الحازمي نفسه ، إذ أن كتابه أيضـــا هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نسيج محكم ، يتبع قانون السببية ، إذ يرى كما أسلفنا ، أن الكيان الجديد هو سبب بروز الأدباء وبروز فن القصة ، ثم أنه اكتفى بمعالجة قضية واحدة هي قضية فن القصة ومعالجة قطاع معين ومحدد هو أدباء القصة ، وهي لاشك قضية إنسانية .

ويزداد وجه الشبه وضوحا كلما استمر الدكتور الحازمي في معالجته للرواية فهو يرى أن « *اتساع القاعدة (يقتضي) أيضا في الرواية الفنية عدم الاكتفاء بشخصية أو شخصيتين تتركز حولهما الأحداث أو تمنح لهما البطولة ، كما هو الحال في الأنواع القصصية الأخرى ، بل لا بد أن تتسع الصورة لمجموعة من الناس يمثلون مختلف الروابط الإنسانية ، ويتعاونون جميعا وبطريقة غير مباشرة ، في تجسيد الفكرة التي يسعى الكاتب لبلورتها وإبرازها* » (ص ٥٤) . ولايشير هذا إلى لملمة الأشتات فحسب ، وإنما يكاد يكوّن صورة واضحة لكتاب الحازمي . فهو يعتمد على قاعدة واسعة (زمانيا ومكانيا) ، ويكتظ بالشخصيات التي تتقاسم البطولة ، ويتعاونون ـ على اختلافهم ـ لإبراز وبلورة الفكرة التي يحاول الدكتور الحازمي تأصيلها والاعتزاز بها .

أما في تحليله لقصة « ثمن التضحية » فإن الدكتور الحازمي يكرر صورة الحركة التي يقوم عليها كتابه : فيقول إن « ثمن التضحية » « *تصور ... إلى جانب موضوعها العاطفي الرئيسي الذي يعتبر المحور الذي تدور عليه ، جوانب أخرى تتخلل التركيب الفني ، وتسير معه في تطور مستمر ، ينشط أحيانا ويبطىء أخرى ، ويحاول الكاتب في كلتا الحالتين أن يجمع الخيوط المتناثرة التي تكون باجتماعها نسيج العمل الفني وأن يحبكها في وحدة متماسكة ، وهي المعيار الحقيقي لنجاح أي عمل يتسم بالفنية والصدق* » (ص ٥٧) . ولا يحتاج هذا الوصف منا إلى تعليق أو محاولة لإثبات وجه الشبه . ويمضي الدكتور الحازمي في تحليله ليقول « *ولعل هذه اللوحة ، التي رسمتها لنا يد المؤلف بمهارة ، إنما ترمز إلى حلقات ثلاث متشابكة أبدا في ترابط والتحام . الماضي والحاضر والمستقبل* » (ص ٥٨) . ولا يصعب أبداً أن نجد الحلقات الثلاث المتشابكة في كتاب الحازمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسه ، فهو بحث في الماضي ، والحاضر ، يرنو إلى مستقبل القصة في بلادنا ، وليس بمستغرب أن يختتم كتابه بمدح يحيى حقي لمحمد علوان قائلا : « *إننا نطالب الأستاذ يحيى حقي أن ينشر شهادته على الملا ، وألا يكتفي بالتقديم ، فـــذلك أدعى إلى التعريف بإنتاجنا الأدبي وإذاعته خارج الحدود . وقد نتهم بضيق الأفق ، ولكننا ، كأسلافنا نضيق بإهمال أشقائنا العرب ؛ ونحن من هذه الأمة مهدها القديم وقلبها النابض* » (ص ١٣٧) .

هذه المقتطفات التي أخذت من فصلي « عناصر التجديد بين الحربين » ومن معالجته للرواية الطويلة تشير إلى وجه الشبه بين الدكتور منصور الحازمي وبين الأدباء الذين ضمنهم كتابه ، وتشير كذلك إلى الشبه بين الكتاب وبين الموضوع الذي يعالجه . ولايقتصر الشبه على هذين الفصلين ؛ بل أن أجمل الصور إن لم تكن أجلاها تأتي في معرض حديثه عن القصة القصيرة في الفصل الأخير حينما يتحدث عن قصص الرويحي . يقول « *لعل هذا أول مانلاحظه في أقاصيص الرويحي ، اذ أن الحوادث فيها تتحرك بسرعة مذهلة ، وكأنها الجياد تركض في حلبة السباق ، لا تتوقف لحظة لتلتقط أنفاسها إلا في الطرف الآخر من الميدان ومن ثم رأينا كثرة حروف العطف في هذه الأقاصيص ، وما أشبهها بالسياط المعقوفة التي تلهب ظهور تلك الجياد لتزيد سرعتها وركضها . كما رأينا كثرة الانتقال والقفز من موقف إلى موقف ، في قالب يغلب عليه طابع التلخيص والسرد والأسلوب التقريري البسيـــط* » (ص ٩٩) .

لاشك أن من قرأ كتاب الحازمي لابد أن لاحظ السرعة المذهلة التي تنقلنا من الماضي إلى المستقبل ، كما أننا لا نلتقط أنفاسنا إلا مع نهاية كل فصل ، ولاحظ أيضا كثرة حروف العطف ، والانتقال من مكان إلى آخر ومن صنف روائي إلى غيره ، ومن موقف إلى موقف ، ثم أن الكتاب نفسه هو بالضرورة قالب يتسم بطابع التلخيص والسرد والأسلوب التقريري .

ولعل معترضاً يقول إن لا علاقة بين القصــة القصيــرة وبين كتــاب الدكتــور

الحازمي ؛ وهذا لاشك اعتراض لعل له مايبرره . لكننا نرى الدكتور الحازمي نفسه يهاجم أقاصيص الرويحي لأنها لا تشبه كتابه ، وأنها في حقيقتها ليســـت ملتزمة بشكل القصة ، ذلك الشكل الذي ينطبق على كتاب الدكتور الحازمي أكثر من أن ينطبق على نتاج الرويحي . فاستمع للدكتور الحازمي وهو يقول :

« والحقيقة أن كثيرا من هذه الأقاصيص ـ في كلتا المجموعتين ـ لاينطبق عليها مصطلح « القصة القصيرة » ، ذلك لأنها تتسع لأكثر من لمحة ، وتعالج أكثر من جانب ، ويروي بعضها حياة بكاملها ؛ وكان الأنسب لها قالب الرواية لا القصة القصيرة . وربما كان هذا أحد الأسباب التي جعلت المؤلف يركض بنا ركضا ، محاولا في الوقت نفسه أن يلملم أطراف الرقعة الواسعة التي نثر على سطحها أحداثه الكثيرة وأن يضغطها في حيز ضيق » . (ص ٩٩) .

أليس هذا الوصف هو الوصف الحقيقي لقصة « فن القصة في الأدب السعودي الحديث » ألم يلملم أطرافه وأحداثه التي انتشرت على الرقعة الواسعة زمانا ومكانا ، ألم يتسع كتاب الحازمي لأكثر من لمحة ، ويعالج أكثر من جانب ، ويروي حياة أمة بكاملها : بشخوصها وتاريخها ، ولذلك ، وكما ينصح الرويحي ، « كان من الأنسب » لكتاب الحازمي « *قالب الرواية لا القصة القصيرة* » .

ولطالما أن شكل الرواية ينطبق على كتاب الدكتور الحازمي ، فلا بد له من نهاية كنهاية أي رواية . فما هي النهاية التي توحي بها قصة الحازمي ؟ . لاشك أن من قرأ الكتاب قد شعر بالتفاؤل والروح الإيجابية التي يعبق بها الكتاب ، ولذلك لن تكون النهاية مأساوية ، بل ستكون نهاية كوميدية تفضي مجازا إلى الزواج وكثرة الإنجاب . فالحازمي يرى أننا انتقلنا من فترة الأسطورة والخرافة وحيز الحارة الضيق إلى فضاء العلم والتنوير والمدينة والمدنية . وليس مستغربا أن الدكتور الحازمي وهو يتوجه نحو نهاية كتابه يؤكد ما يلي : « *وبتطور الحياة في المملكة ، لم تعد حارة السباعي تمثل أية أهمية خاصة عند الجيل التالي من القصصيين ... لقد زال سحرها وانكشفت طلاسمها وأسرارها . أضـــاءت أزقتها*

الكهرباء فذعرت الأشباح ، كما أضاء التعليم عقول أبنائها ، فما عادوا يؤمنـــون بتلك الخرافات التي عشعشت زمنا طويلا في عقول آبائهم وأجدادهم . بل أن كثيرا من الحارات والأحياء القديمة ، قد أزيلت تماما من جذورها ، واستبدلت بأخرى واسعة نظيفة ذات عمارات وفلل وطرق مزفتة (؟) وأرصفة وأشجار وأزهار . لقد حلت المدينة الواسعة محل الحارة ؛ واتصلت المدن تدريجيا بعضها ببعض ، وقربت المسافات بين المناطق النائيـــة ، وكثرت الهجرات من القرى والأرياف ومضارب البادية في الصحراء إلى المدينة ـ وازدادت الثروة فتبحر العمران ، وارتفع المستوى الاقتصادي للفرد ، وازداد اتصال النـاس بالعالم الخارجـــــي ... » (ص ص ١١٥ ، ١١٦) .

هذا الوصف يأتي مباشرة بعد تعليق الدكتور الحازمي على قصة السباعـــي « بعد أن طاب السفرجل » ، وهنا يقول « *ونهاية القصة الأخيرة تشبه نهاية الحكايات الشعبية التي تختتم عادة بالزواج وإنجاب الصبيان والبنـــات* » ثم يقتطف من القصة ما يلي على لسان الكاتب : « وأنجب السعيدان على أثر هذا فتى عاش بعدهما واسع الثراء بعيد الآمال ظل يدير عملا ناجحا في جــدة ... » (ص ١١٥) . فهل ياترى يختلف هذا الفتى عن محمد علوان الذي يختتم مديحه ونجاحه الباهر على المستوى المحلي والعربي وربما العالمي كتاب الحازمي ؟ .

وحتى نُحْكِم وجه الشبه بين كتاب الدكتور الحازمي وموضوعه ، لابد وأن نشير إلى مصادفات عجيبة : فنحن نرى الكتاب يتألف من مقالات أكاديمية ثم ملحق يضم القصص الأدبية التي أشار لها في تحليله ؛ ثم أن الدكتور الحازمي يقدم لمقالاته بمقدمة هي التصدير ثم ينهيه بمناقشة أهمية المقدمة ، وكأنما هو يجعل من مقالاته وبحوثه قصة منعكسة على نفسها ، تبدأ حيث انتهت وبشكل دائري ؛ ومثلما أن الموضوع هو البحث عن الريادة وعن أدبائنا الأوائل ، فإن موضوع المقدمة الأخيرة هو البحث عن « الكاتب الكبير » الذي يكتب مقدمة الأعمال الأدبية . فهو يتتبع هذه المشكلة ويرى أنها أصبحت عقدة الأدباء . فيقول « *هل تصدقون : منـذ*

نصف قرن تقريبا ونحن نبحث عن (*الكاتب الكبير*) *ليضع المقدمة* » (ص ١٣١).
ألا يصدق أيضا هذا على الدكتور الحازمي وكتابه ، فهو كاتب كبير ووضع مقدمة (هو كتابه) بحثا عن كتاب كبار . على أن أجمل المفارقات على الأطلاق هو نهاية قسم بحوث ومقالات الحازمي ونهاية الملحق الأدبي (الجزء الثاني) . فنهاية الأول هي اعتزاز الدكتور الحازمي بمدح يحيى حقي لمحمد علوان ، ونعيد اقتطاف كلماته للتذكير : « *والاعتزاز لأن شابا من بلادنا قد حقق أخيرا ذلك الأمل الذي كنا نتطلع إليه منذ أمد بعيد ، ألا وهو تأصيل فن القصة القصيرة في بلادنا ، وكنا لانفخر بشيء سوى الشعر* . » (ص ١٣٦) فماذا تعتقد أن تكون كلمات نهاية الجزء الثاني ؟ إنها كلمات قصة محمد علوان « المطلوب ... رأس الشاعر » ! فاستمع إلى آخر كلمات الكتاب والقصة معا : « *فجاة ... تدحرج فوق الأرض .. رأس .. توقف الرأس فإذا به رأس الشاعر .. بعينين مفتوحتين أغلقتهما قطرتان من مطـــر* » (ص ٢٢٣).

فإن أوجد لنا محمد علوان مانفخر به غير الشعر ، فإنه أيضا قضى على الشاعـر . فهل هذه مصادفة أم هي ضرورة أن تقوم القصة على رأس الشاعر .

ولعلي أطلت ، ولازلت في المقدمة ، لكنني ، أسوة بالدكتور الحازمي ، سأختتم بالرجوع إلى المقدمة . يقول الدكتور الحازمي « *هذه بحوث كتبتها ، في أوقات متفرقة ... رأيت أن أضم أشتاتها هنا ... وهي ليست كثيرة ، ولكنها لاتخلو ... من فائدة ، لاسيما وأن الموضوع لا يزال بكرا* ... » ثم يسبب لنشرها بالأهم ، فيقول « *لعلها ، وهو الأهم ، أن تكون حافزا لدراسات أوسع وأعمق* . » فما هي علاقة الكاتب الكبير بالبكر، ثم لماذا على كل بكر أن توسّع وتعمق ؟ لعلها ضرورة الخيال أو ضرورة التاريخ !

د. ميجان الرويلي

(*) انظر ، تصدير كتاب « فن القصة في الأدب السعودي الحديث » للدكتور منصور الحازمي ، الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ.

الشعر المعاصر يتلاقى مع النظرية الحديثة

تحرير أنتوني إيستهوب وجون تومبسون

نيويورك. هارفستر، ١٩٩١م. ٢٢٢ صفحة

د. سعد البازعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يطرح هذا الكتاب الصادر باللغة الإنجليزية قضية لم تنل على أهميتها كبير اهتمام من الدارسين سواء في الغرب أو الشرق. فعلاقة النقد، بجانبيه النظري والتطبيقي بالأدب، تبدو للكثيرين وكأنها علاقة بين عالمين مستقلين عن بعضهما البعض، يلتقيان حين يقوم الأول بدراسة الثاني، أو تذوقه أو الحكم عليه. وكأن من شأن بعض النظريات والمدارس النقدية الحديثة أن عززت هذا الانقسام بتكريسها للجانب العلمي من النقد في مقابل الجانب الإبداعي اللاذهني من الأدب: فالأديب ينتج ما لا يفقه، والناقد يفقه ما لا ينتج.

الكتاب الذي بين أيدينا لا يلغي علمية النقد ولا إبداعية الأدب، ولكنه يقرِّب المسافة بينهما إلى حد التماهي أحيانا، لا بمقتضى الإطروحة المعروفة القائلة بأن النقد نوع من الإبداع ـ والتي تقال عادة للرفع من شأن النقد ـ وإنما بناء على اللقاء بين هذين النوعين من النشاط العقلي والشعوري الإنساني في أفق ثقافي مرحلي واحد، بمعنى أنهما يصدران عن معطيات فكرية وثقافية متقاربة أو متوحدة. هذا

الأفق الواحد هو ما سماه المفكر الأمريكي توماس كون بالنموذج أو « البارادايم » ، كما يقول محررا الكتاب في مقدمتهما المقتضبة ، أي النموذج الذي يحكم متغيرات الفكر العلمي ، أو « بنية الثورات العلمية » ، بتعبير كون . وخلاصة ذلك كله أن ما يطرأ على القصيدة وما يستجد من تنظير أو ممارسة نقدية يصدر في مجمله عن أسس فكرية أو ثقافية واحدة . ولتحديد هذه الأسس أو أهمها يشير الناقدان البريطانيان إيستهوب وتومبسون في المقدمة إلى العقدين الأخيرين في الشعر الغربي التي شهدت انحلال ما عرف بـ « النقد الجديد » الذي ساد في الثلاثينات من هذا القرن ، والذي نظر إلى القصيدة بوصفها معطىً ناجزاً يتواصل القارىء معه إتكاءً على قيم إنسانية مشتركة ، وحلول رؤية جديدة أصبحت القصيدة بمقتضاها نصًّا يتشكل أثناء القراءة ، بمعنى أن مدلولات النص وجمالياته ليست كامنة فيه بقدر ما تتولد من التقاء القارىء بالنص . والمدلول الأقصى لهذا هو غياب المعنى المشترك والمتجاوز للنص الذى يضعه الشاعر ويتلقاه القارىء بناءً على قيم سائدة . وما كان ذلك ليحدث لولا انهيار قيم ومفاهيم متعارف عليها كالإنسان والذات والطبيعة .

هذه التغيرات الكثيرة والجذرية في الفكر والثقافة الغربية هي الإرث المعاصر والمشترك للنقد والأدب الغربي على حد سواء . ومن هنا كان من الطبيعي أن تلتقي النظرية النقدية بتفكيكها وسيميولوجيتها وما إليهما من اتجاهات بالشعر المعاصر بما بعد حداثته وسورياليته . أما تفاصيل هذا اللقاء فهي ما يرسمه النقاد الستة عشر الذين كتبوا دراسات هذا الكتاب ، وهم نقاد أمريكيون وبريطانيون ، للمرأة الناقدة مكان بارز بينهم . والتفاصيل في هذه الدراسات مستقاة من قراءات نصيَّة لقصائد بعض الشعراء المعاصرين البارزين على الساحة الأنجلو أمريكية .

الدراسة الافتتاحية كتبها ستيف أوكونر المحاضر بجامعة لندن . ومن عنوان الدراسة ، « التفكيك وقصيدة جون أشبري اسورتيس فيرجيلياني » ، يمكننا أن

نتبين نوع الربط الذي يقيمه الناقد بين الشعر والنظرية النقدية . فنحن ، كما يقول أوكونر ، إزاء قصيدة تهمش المعنى وتلغي أسس اليقين ، وأي نص أنسب من هذا للتحليل التفكيكي . ويضرب الباحث مثلاً لهذا التوجه التفكيكي في القصيدة باستخدام الشاعر الأمريكي للضمائر والإشارات التي تتعمد ترك المدلول عائما ، وكذلك بالعناوين الغامضة للقصائد التي اعتاد الشاعر اختيارها قبل كتابة القصيدة كي لا يسيطر النص على العنوان ، ولجعل التناقض بين النص والعنوان ممكنـاً .

ويصل ناقد آخر ، هو رتشارد راند الذي يدرس بجامعة ألاباما إلى نتيجة مشابهة حول قصيدة أشبري نفسها ، فيقول إنه ليس ثمة مطلقات دلالية في تلك القصيدة أو في شعر أشبري عموما ، وإنما انشغال بالقريب والعادي ، وانغلاق مقصود في إطار الكتابة الشعرية كلعبة لها قواعد معلنة في القصائد نفسها . الشاعر والقارىء هما المتلقيان ، كما يقول أشبري ، لنص تنتجه تلك القواعد ، مما يمنح المصداقية لبعض الأطروحات الأساسية في التنظير ما بعد البنيوي .

ويشبه ذلك إلى حد كبير ما يكتشفه الناقد الأمريكي جيروم ماجان MO Gann في تحليله لقصيدة تشارلز بيرنشتاين التي تحمل عنوانا صداميا في علاقته باللغة هو « البساطة » التي تتجه ، شأن شعر بيرنشتاين عموما ، نحو المعنى نفسه لتجعله موضوعها ، أي لتدخل في الانشغال الفلسفي بمسألة المعنى : ما هو المعنى ؟ ولماذا نبحث دائما عنه ؟ ومن هنا كان « الموضوع الأقصى لنص كهذا هو القـــارىء » بوصفه الذي سيسائل القصيدة عن المعنى فتصدمه القصيدة بتساؤلاتها عن جدوى هذا التساؤل .

وفي منحى مخالف نسبيا نقرأ لديمبنا كالاهان ، من جامعة نيويورك في سيراكيوس ، دراسة لما يعرف بالنسوية ـ وهي البحث فيما يتصل بالمرأة من قضايا وما يمسها من مواقف ذكورية متحيزة في الأدب والثقافة ـ وما بعد الحداثة في أعمال الشاعرة الأمريكية الزنجية بات باركر التي توفيت عام ٨٩م.

تقول الناقدة إن هذا الخطاب النسوي ما بعد الحداثي المنشغل بإشكالية الهوية والمعبِّر عن أصوات متناقضة داخل النص يستدعي معالجة نقدية ما بعد حداثية أيضا . ويتفق مع كالاهان في هذه النتيجة الناقد البريطاني بيتر بروكر في قراءته لمجموعة الشاعر توم روورث « توترنغ ستيت » ، حيث يلتقي التوجّه ما بعد الحداثي في الشعر مع متطلبات القراءة التفكيكية . وإلى ما يشبه ذلك أيضا تصل دراسات أخرى تناولت أعمال الشاعرتين الأمريكيتين ادريان رتش ، ونوتزاك شانج وغيرهما ، مع أن تشابه الأطروحات في هذه الدراسات مجتمعة لم يؤد إلى التكرار أو غياب الفائدة . فالمحصلة النهائية تظل ثرية بالرؤية النقدية التى تتيح للقارىء فرصة لا تتكرر كثيراً في كتب النقد هي التعرف على النظرية النقدية والكتابة الإبداعية في الوقت نفسه . وبتحديد أكثر يمكن القول إن في الكتاب فرصة للقارىء لتحقيق قراءة ثلاثية الأبعاد : فهو يقرأ عن النظرية النقدية وعن الكتابة الإبداعية ، دون أن يغيب عنه البعد الثالث ، وهو قراءة الكتابة النقدية التطبيقية وهي تربط النظرية بالكتابة ، أي أننا نتابع النظرية والكتابة الشعرية والتطبيق معا . هذا بالإضافة إلى أن اجتماع ستة عشر دارساً في كتاب واحد وحول قضية واحدة لا يتحقق كثيرا ، خاصة بالنسبة للقارىء العربي الذي لا يجد في مكتبته الكثير من الدراسات ذات الرؤى النقدية المتعددة .

نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي

أ . د . عبدالملك مرتاض

اصطنع السيميائيون العرب مصطلح « التبليغ » و « الإبلاغ » مقابلا للمصطلح الأوربي (communication) وهو في تمثلنا أدق وأدل على هذا المعني من مصطلح « التواصل » الذي قد يشيع في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين ؛ ذلك بأن المصطلح الأوربي إنما ورد في أصوله على صيغة التعدية المعنوية ؛ على حين أن معادله العربي (التواصل) لم يرد في العربية بهذا المعني ، بل هو محايد لايتعدى إلى أي معنى في غيره ؛ وإنما يقتصر على مافيه من معنى في نفسه .

والتبليغ يشمل بالمفهوم العام للوضع الإخبار ، أو نقل أمر من أعلى إلى أدنى ، أو من أعلى إلى مستوى مماثل في الدرجة . وهو لفظ قديم الاستعمال في اللغة العربية ، والاسم منه « البلاغ » . وقد ورد في القرآن العظيم وصفا لوظيفة الأنبياء المرسلين إزاء من أرسلوا إليهم من الأمم ليبلغوهم رسالات الله .

ويرتبط التبليغ أيضا ، في مفهومه العام برسالة توجه من طرف (أ) إلى طرف آخر هو (ب) في حال انعدام الوسيط ؛ أما في حال وجوده فإن صورة التبليغ تغتدي مؤلفة ، لكي تنجز ، من ثلاثة أطراف :

(أ) أو باث ، أو مرسل ؛ (ب) أو مستقبل أول على سبيل الوساطة ؛

(ج) أو مستقبل آخر على سبيل العلم .

ويزعم قريماس أن نظرية التبليغ إنما جاءت على غرار نظرية الإعلام وبتعالق معها . وكان يرى أن هذه النظرية شديدة الميكانيكية (١) .

ولما كانت نظرية التبليغ ، في أصلها ، نظرية لسانياتية (٢) فإنها لم تكد تعنى إلا بالشبكة المظهرية الرابطة بين المرسل ، والمتلقي ، وما بينهما ، وما يعتور علاقتهما من متعارفات الدلالة الوضعية كالسياق الدال ، والشفرة المستخدمة بين الطرفين ؛ أي أن هذه النظرية ، في تصورنا ، لم تستطع تجاوز العلاقة الميكانيكية التي تحدث بين متخاطبين اثنين ولم تجاوز قط ذلك إلى الخطاب الأدبي من حيث هو شبكة معقدة من النصوص التي ، وإلى يومنا هذا ، لم يُفلح المنظرون في علمنة قراءتها ، ولا منهجة تحليلها بشكل متفق عليه . إذ كانت هذه الشبكة النصوصية تشكّل في نفسها شبكة أخرى من العلاقات المتواشجة بحيث يستحيل ، في الوقت الراهن على الأقل ، على أي جهاز فك كل ألغازها ، وتحليل كل أبعادها ، وتفسير كل رموزها إلا تحت إجراء التأويلية .

ومن الآيات على ذلك أن نظرية التبليغ ، ويطلق عليها عبدالله الغذامي « نظرية الاتصال » «٣» (وقد كنا أومأنا إلى أن اللاحقة الأوربية (tion) أو(cion) أو(zion) تفيد التعدية بنفسها مما يبعد سلامة أي مصطلح عربي يقترح معادلا للأصل الأوربي ما لم يكن فيه (هو أيضا ، معنى التعدية الصريحة) نظرية لسانياتية ، وقصاراها ، بحكم طبيعة وظيفتها ، أن تجلو العلاقة بين المرسل والمتلقي في تخاطبهما ، وعبر ملفوظ جملي ، لا عبر خطاب . إن دو سوسير يقترح رسمة لهذه العلاقة الثنائية تنهض على تصور أن (أ) يبث رسالته لـ(ب) ؛ وأن هذا البث ينطلق من فم (حنجرة) (أ) الذي إنما يعبّر عما كان الدماغ أمره به ، فتبلغ رسالته أذن (ب) التي تحولها إلى دماغه لكي يفك شفرتها . وإذا قدّر لـ(ب) أن يجيب (أ) فإن هذا الفعل ذاته سيتكرر ، ولكن معكوسا ، بحيث ينطلق من حنجرة (ب) لينتهي إلى أذن (أ) ، لتتحول الرسالة المبثوثة إلى دماغه لفكها (٤) .

وقد يمكن أن يتكرر هذا الشأن إلى ما لا نهاية من العلاقات التواصلية بحيث إن :

(أ) يبـــث الى (ب) ؛

(أ) يستقبل بث (ب) ؛

ثم يعود (أ) فيبث إلى (ب) ، وهكذا دواليك ...

وتنهض نظرية دو سوسير على نزعة اجتماعية ، ذلك شأن معروف بين الناس حيث كان يري التبليغ ضرباً من الحدث الاجتماعي الملاحظ في فعل الكــلام . كمـــا تقوم نظريته ، نتيجة لذلك ، على وجود شخصين اثنين على الأقل (باث ومتلق) لسريان تيار الكلام (٥) .

ومن الواضح أن هناك جهازا ذكائيا وميكانيكيا ينهض بإنجاز مثل هذا التواصل القائم بين طرفين اثنين ؛ فهناك :

* الدماغ ، وهو الذي يبث أصلا الفكرة العارضة ، أو المقررة ، إلى الحنجرة أمرا إياها بالنطق على نحو معلوم ؛ فيكون طرف (١) مركبا من جهاز معقد هو :

* الدماغ الذي يحضّر الرسالـــة .

* الفم (اللسان والحنجرة وماله بهما صلة) الذي ينقلها بالموجات الصوتيــــة على نحو بعينه (جهارة ، خفوت ، صراخ ...) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على حين أن المتلقي (ب) إذا لم يشأ الإجابة ، فإنه يمكن أن يجتزيء بجهاز السمع فقط لاستقبال رسالة الباث (أ) ؛ لكنه إن شاء الحوار فإنه سيأتي الصنيع نفسه باستخدام الجهاز البثّي المتمثل خصوصا في الموجة الصوتية لتبلغ سمع (أ).

وكان النفساني بوهلر يذهب إلى أن النشاط اللسانياتي يتحدد بوظائفه الثلاث المتمثلة في :

١. التعبير من حيث هو باث ؛

٢. النداء من حيث هو مبثوث له ، أو متلق ؛

٣. الاستحضار بما فيه من طبيعة الإحالة على المرجع أو السياق (٦) .

فجاء رومان ياكسبون إلى هذه النظرية التبليغية الثلاثية الأطـراف فأضـــاف

إليها ، وفصَّل من أمرها ما كان موجزا فغدت سداسية العلاقة :

سيـــاق

بـــــاث ـــــــ رسالـــــــة ـــــــ متلـــــــق

اتصـــــال

شفـــره (٧)

فهذه هي الرّسمة الياكبسونية لنظرية التبليغ اللسانياتية .

على حين أن دو سوسير ، تنهض رسمته ، كما كنا رأينا ، على الصورة نفسها تقريبا ، ولكن بالتركيز على جهازي النطق والسمع من وجهة ، والإرسال والاستقبال من وجهة أخرى (٨) .

وبالإلحاح على ثنائية الأطراف في هذه النظرية لدى دو سوسير من وجهة ، والتركيز على السياق وضرورة الاتصال لدى ياكبسون من وجهة أخرى (ونلاحظ أن ياكبسون يلخص رسمة دو سوسير المتمثلة في إرسال الحنجرة واستقبال الأذن في عملية التبليغ فيما يطلق عليه « الاتصال » ،(contact) (وهو غير التوصيل أو التبليغ كما نرى) الذي يعني من وجهة أخرى ثنائية الوظيفة التبليغية باقتصارها ، منطوقا ومفهوما ، على باث ومستقبل وحدهما) يتأكد ضيق هذه النظرية ، أو محدودية وظيفتها التبليغية بحيث لايمكن تعميمها على الوظيفة الإرسالية في الخطاب الأدبي ؛ وإنما تظل ميكانيكية الوظيفة المتعلقة برسالة محدودة لا تعدوها .

نظرية التبليغ لدي بلومفيلد (Bloomfield)

• سيناريو جاك وجيـل :

«إنهما يتجولان في طريق ما . وجيل جائعة . وترى تفاحة في شجرة . وتحدث شيئا من الصوت المعبر بحنجرتها ولسانها وشفتيها » فيثب جاك ، فيتسلق الشجرة ، فيقطف تفاحة يضعها في يد جيل . وتاكل جيل هذه التفاحـــة » (٩) .

ومعروف في كتب اللسانيات الغربية أن نظرية بلومفيلد تمثلها هذه الرسمة :

ح ح ـــــ رعـ ـــــ رضـ ـــــ ح ض

تفسير هذه الرسمة

١. ح ح = الحافز الحقيقي (Le Stimulus effectif)

(شعور جيل بالجوع ومشاهدتها التفاحة) .

٢. رعـ = رد الفعل العملي (Reaction active)

(مجاوزة جاك السياج ، وتسلقه الشجرة) .

٣. رضـ . رد الفعل الاستعاضي (Reaction substitutive)

(جيل تنتج ملفوظا) (الموجات الصوتية تنفرز من حنجرتها وشفتيها) .

٤. ح ض = الحافز الاستعاضي (Stimulus substitutif)

(ملفوظ جيل يسمعه جاك) .

ويمكن تمثّل هذه النظرية التبليغية في ثلاث لحظات :

١. الوضع السابق لفعل الكلام ؛

٢. الكـــــــــلام ؛

٣. الوضع اللاحق لفعل الكلام .

وواضح أن بلومفيلد يلتقي مع دو سوسير في أن كلا منهما يؤسس نظريته التبليغية على :

١. الطابع الاجتماعي الذى يحكم لغة التبليغ .

٢. إن الحد الأدني لنهوض العملية التبليغية هو شخصان اثنان وعلاقة بينهما .

لكن بلومفيد يجاوز دو سوسير في أن ذلك يلاحظ طبيعة التبليغ فيما قبل الكلام وما بعده فيرصد الجو المفضي إلى فعل الكلام ، والتأثير الذي يحدثه في النفس هذا الكلام في الإبان ذاته . فهو من الوجهة الأخيرة ينحو بنظريته منحى نفسانيا .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما ما يختلف فيه المنظران اللسانياتيان فإن دو سوسير يقيم نظريته على وجوب الكلام بين شخصين من حيث إن الآخر يقيم نظريته على الصمت إذ لا جاك ، ولا جيل ، يحادث أحدهما الآخر حديث الكلام . كما أن جيل لا تطلب إلى جاك أن يُقطفها التفاحة ، وكأنها بكماء ، أو عاجزة عن الكلام ، أو محرّم عليها ؛ وإنما تصدر عنها حركة تدل على رسيس الجوع في نفسها . فكأن هذه النظرية تشبه الطبيعة ، أو على الأصح « الغريزة » التي تحكم علاقة الحيوانات في كيفية التفاهم بينها . من أجل كل ذلك فإن نظرية بلومفيلد تكتسي طابعا سيميولوجيا خالصا ، من حيث تكتسي نظرية دو سوسير طابعا لسانياتيا محضا إذ نفهم من رسمته أن الأمر يتعلق ، حتما ، بالكلام ، وليس بمجرد الإشارات والهمهمات الصوتية .

والحق أن دو سوسير ، هو أيضا ، كان يراعي مسألة « الحافز » إلى الكلام باصطناعه مصطلح « المفهوم » الصادر عن الدماغ إلى الحنجرة واللسان والشفتين من أجل التلفظ أو النطق (١١) .

نظرية الإعلام لدى شينون وويفر (Shannon et Weaver)

وتقوم هذه النظرية على اعتبار القنوات التالية :

١. مصدر الخبر أو (م خ) يُنشيء رسالة كلامية ، أو تتمة لرسالات ، تحوّل إلى متلق أو مستقبل (مس) ؛

٢. يعالج المحول (مح) الرسالة كي ينشيء علامة جديرة بأن تحوّلها قناة إرســـال (ومثال ذلك : كيفية ترميز برقية ما ، بوسمها بنقط ، وخطوط ، وفراغات) ؛

٣. تغتدي الإشارة المتلقاة مفكوكة بواسطة المتلقي من أجل تأسيس الرسالة التي تنتهي في آخر الأمر إلى غايتها (١٢) .

وواضح أن هذه النظرية ليست لسانياتية بقدر ما هي إعلامية ؛ فهي تعالج نظرية الإعلام من حيث هي ، مجسدة ، خصوصا ، في البرقية الحاملة للخبر ، والموجهة إلى متلق بعينه ليعيد تمثل ما فيها فهماً أو كتابة .

وإذن فهذه النظرية التي أسسها رجلان ، هما أصلا مهندسان ، لا تنهض :

١. على ضرورة الطابع الاجتماعي (العلاقة المباشرة أو الحية بين شخصين يتحاوران) وهي سيرة كنا لاحظناها خصوصا في نظرية التبليغ لدي دو سوسير ؛

٢. على ضرورة ردّ الفعل (وهي سيرة كنا لاحظناها أيضا في نظرية التبليغ السيميائية لدي بلومفيلد) ؛

٣. على الملفوظ أو المنطوق (وهي سيرة يعدّها دو سوسير شرطاً جوهريا في نظرية التبليغ لديه) ؛ وإنما تنهض على الملفوظ المكتوب (فك شفرات البرقية المرسلة ، وما يماثلها) .

وانطلاقا من هذه التأسيسات الثلاثة يتبين لنا أن هذين المهندسين يختلفان اختلافا سحيقا مع دو سوسير وبلومفيلد ، لأن ذينك ، في واقع الأمر ، لم يرميا إلى التنظير للتبليغ الذي قوامه اللسان ، وإنما رميا ، وبحكم وظيفتهما التقنية ، إلى وصف المراحل التي تحكم مبتدأ الخبر ومنتهاه في السلوك المعاصر للإنسان المتحضر . ولكن إدراجهما إلى جانب دو سوسير وبلومفيلد من قبل مارتيني هو الذي اضطرنا إلى التعرض إلى هذه النظرية المتمحضة للإعلام ، ثم نقدها .

ومن الغريب أن يرى محمد السرغيني « أن جميع الخطاطات ، وكل ما يدور من جدل حول الإبلاغ ، يكاد لا يتجاوز في قليل أو في كثير ما قدمته خطاطة هذين الرجلين (١٣) .

وإنّا لا ندري إلى أي إبلاغ يقصد الشيخ ؟ ألإلى الإبلاغ اللسانياتي ، أم إلى السيميائي ، أم إلى الإعلامي ؟ وإلا فإن نظرية شينون وويفر لا تعدو وصف القنوات التي يمر من عليها الخبر من لدن مبتدئه إلى منتهاه .

والحق أن العرب كانوا تعاملوا مع نظرية التبليغ فحاموا من حولها ، وتناولوا وجوها من أوجهها ؛ فمن ذلك مثلا ما يطلق عليه دو سوسير « المفهوم » المترجرج في الذهن ، والمتمحض في الخاطر قبل القذف به إلى اللسان لكي يبثه ؛ فقد أشاروا إليه وقرروا نظريةً من حوله ، وهي : « أن اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن ؛ فإن من رأى شبحا من بعيد وظنه حجرا أطلق عليه لفظ

الحجـر ، فإن دنا منه وظنه شجراً أطلق عليه لفظ الشجر ... » (١٣) .

وإذا كان هذا النص المستشهد به لاياتي دليلا خرّيتا على ما نزعم ، فإن ابن خلدون يقترب من هذه المسألة حين يتحدث عن نظرية التوصيل اللسانياتية ، وإنها تقوم على : « مراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال » (١٤) وإن المتكلم (الباث أو المرسل) إذا جاء ذلك « بلغ (...) حينئذ الغاية من إفادة مقصودة للسامع » (١٥) . فكأن هذه النظرية الخلدونية تبدو أشمل من نظرية دو سوسير لأنها لا تلتمس التبليغ في صورة ميكانيكية فجة ، فتكون في كثير من أطوارها قاصرة عاجزة ، وعييةً بكيئةً ؛ وإنما تلتمسه داخل شبكة توصيلية ، وعبر قنوات أدواتها العلم باللغة ، والقدرة على التوصيل ، واكتساب الملكة على هذا التوصيل ؛ فهناك إذن :

١. «المتكلم» (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز له في نظرية دو سوسير بـ(أ) ؛ وهو إذن الطرف المرسِل للرسالة .

٢. «السامع» (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز إليه في نظرية دو سوسير بـ (ب) ؛ وهو أذن الطرف المتلقي للرسالة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣. «الكلام» (في نظرية ابن خلدون) وهو هنا العنصر الذي يمثل في نظرية ياكبسون « الرسالة » (أي الغرض من وراء إلقاء الكلام إلى السامع) .

٤. «مقتضى الحال» (في نظرية ابن خلدون) وهو هنا العنصر الذي يعادل في نظريـة ياكبسون « السياق » (وإن كان البلاغيون العرب ربطوا ، في كثير من أطوار تعاملهم مع اللغة والخطاب ، الدلالة بالسياق ...) .

٥. إن مايطلق عليه ياكبسون « الاتصال »(Contact) ليس هو في الحقيقة إلا ما ورد في تحديد العلاقة بين المتكلم والسامع في نظرية ابن خلدون ؛ وذلك حين يتمثل هذه المسألة في بلوغ « المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع » (١٦) ؛ إذ كيف يمكن أن يكون متكلم وسامع ولا يكون بينهما اتصال ومعاينة ؟

٦. « مقصوده » وهو هنا العنصر الذي يعادل ، مضافا إليه إلقاء الكلام الذي كنا

أوردناه في الحيثية الثالثة ، « الرسالة » في نظرية ياكبسون ؛ إذ لا يقصد بقوله : إفادة مقصوده للسامع «إلا» إلقاء رسالة إليه ، وطرح قول مرسل عليه .

وعلى أن أبا عثمان الجاحظ كان قد سبق ، فيما يبدو ، كل المفكرين اللغويين والبلاغيين العرب إلى الكشف عن العلاقة الثنائية في قناة التبليغ اللساني « حين قرر وهو في معرض حديثه عن أصول البيان والتبيين بين الناس بأن : « المفهم لك ، والمتفهم عنك ، شريكان في الفضل » (١٧) فهو هنا يتحدث عن العلاقة الثنائية المركبة القائمة على :

أ. المفهِّم لك ، وهو هنا المُرسِل .

ب. المتفهم عنك ، وهو هنا المُتلقي .

ويمثل « المفهم » رمز (أ) والمتفهم رمز (ب) في نظرية التبليغ اللساني .

ومن الواضح أن نظرية ياكبسون قد تكون عامة جدا ، كما لاحظ بعض ذلك قريماس ؛ وهي بالإضافة إلى ذلك لا تتمخض إلا بالتبليغ التخاطبي . ونتيجة لذلك فقد يكون من الحق لنا أن نبحث عن نظرية أخرى للتبليغ القائم على الكتابة ، وهي ذات صفة صامتة من وجهة حيث لا يشتغل ، في إنجازها ، بالضرورة اللسان والحنجرة ؛ كما أنها ذات صفة غير مباشرة من وجهة أخرى حيث قد يكتب المبدع نصا يُقرأ بعد قرن أو قرون ؛ كما يحدث الآن حين نقرأ نصا لكاتب قديم . فنحن لم نتلق هذا النص عنه مباشرة كما يتلقى جمهور ما ، مجمع في حيز ما ، خطبة خطيب مثلا . ولعل أهم ما يميز ما يمكن أن نطلق عليه « النظرية التبليغية غير التخاطبية » أن هذه النظرية تتسم بتعددية الإرسال وتجدديته الأبدية بحيث إن النص المكتوب يقرأ في أزمنة وأمكنة متباينة تتعدد بتعدد القراء الذين يتلقونه ... على حين أن التخاطب الشفوي ، في مألوف العادة ، ينتهي بانتهاء الإلقاء الذي ينهض على الجهاز الصوتي للإنسان ...

والحق إن ذكر ابن خلدون نفسه للفظ « السامع » يدل على أنه هو أيضا كان يفكر، أساسا ، في نظرية التبليغ التخاطبية الواقعة ضمن علاقات لغوية معينة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

بين أناس يتحدثون لساناً واحداً ، وهم أثناء ذلك ، حتما ، متشافهون .

ويبقى أن ننبه ، آخر الأمر ، إلى أننا لم نرد أن نذهب بنظرية التبليغ إلى كل مظاهرها ونظمها الكثيرة التي توسعت الآن ، فانتقلت من مجرد التعامل باللغة من أجل تبليغ الحاجة الإنسانية الكامنة في النفس ، أو الحاجة الاجتماعية التي يقتضيها أمر معلوم بين الناس كنار العرب التي كانت تضرم ليلا ليعشوها السراة ؛ طلبا للأمن والقِرَى ؛ فإنما تلك نار اغتدت سمة مندرجة ضمن نظام اللغة السيميائية ـ إلى عالم الذكاء الاصطناعي ؛ وهو بحر بدون ساحل . ومثل ذلك يقال في كثير من المظاهر الحضارية الجديدة كرفع العلم الوطني على بناية ما للدلالة على رسميتها ، أي أنها ملك للدولة ، أي أنها ملك لشعب وطن من الأوطان ؛ وكخضوع الإشارة الخاص بنظام السير الذي كلما اتخذ له لوناً من الألوان الثلاثة دل على حال من النظام الجاري لا يعدوه . فتلك ، إذن ، نُظُم أخرى من التبليغ ، أو من التخاطبية الاصطناعية التي تنضوي تحت النظام السيميائي الخالص . وتخصيصها ببحث قد يكون من الضرورة بمكان ؛ ولكن من الشؤون ما حانت ولا حان حينُها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إحـــــــــــالات

1. Greimas et, Courtes, Semiotique, dictionnaire raisonne de la theorie dulangage, Communication, P. 4 5.

٢ـ إننا اصطنعنا هذه النسبة التي تنفرد بها على أساس أنها تنتسب إلى « اللسانيات » (علم الألسن) لا ، إلى اللسان . فالمهتم ، أو المختص بهذا العلم يجب أن يطلق عليه إذن ، « لسانياتي » .

٣ـ عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص (٧) .

4- Ceanne Martinet, Clef pour la semiologie, P.P. 13 et 14 .

5- ID .
6- G reimas et Courtes, OP . Cit .
7- C. Dubois et autres. Dictionnaire de linguistique, Communication
8- C. Martinet, op. cit., J. Dubois op. cit., Greimas et Courtes op. cit .
9- C. Martinet, op. cit., P. 15 .
10- ID., P. 15 et 16 .
11- ID., P. 17.
١٢ـ محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، ١٩٨٧م ، ص ٣٤ .
١٣ـ السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأواعها ، القاهرة (ب.ت) ٤٢/١ .
١٤ـ م . س ٣٨/١ .
١٥ـ ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ص. ١٠٧١ .
١٦ـ م . س .
١٧ـ م . س .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في البحث عن الأدبية في النقد العربي القديم

فاطمة عبدالله علي الوهيبي

١ـ مقدمة :

مصطلح الأدبية (Litterarito) أو الشعرية (Poetique) أو الإنشائية ـ كما يترجمها بعضهم ـ مصطلح يتزايد انتشاره بين الكتاب والنقاد الأجانب والعرب أيضا . ولقد تزايد استعمال هذا المصطلح منذ وقت مبكر ، منذ الستينات ، منذ أن أصدر الشكلانيون الروس مجلتهم الموسومة بهذا العنوان (الشعرية) ، تلك التي أخذت تنشر آراء الشكلانيين ومفاهيمهم حول الشعر والشعرية في الأدب عموما . بل إن ظهور هذا المصطلح في كتاباتهم كان منذ وقت مبكر من مطلع هذا القرن ، منذ ظهر في أول منشور جماعي لحركة الشكلانيون بعنوان (مجموعات حول نظرية اللغة الشعرية) في عام ١٩١٦م . (١)

وقد تكشف حضور المصطلح وتواتر ظهوره في عنوانات عدد من الكتب والدراسات ، مثل : الشعرية لتزفيتان ـ تودوروف (أو الإنشائية كما يترجمها بعضهم) وشعرية النثر له أيضا ، ومثل : قضايا الشعرية لرومان ياكبسون ، والمرسلة الشعرية لامبرتو ايكو ، والشعري لميكل دوفرين ، وهل توجد كتابة شعرية

لرولان بارت ، وشعرية دستويفسكي لباختين ، وبنية اللغة الشعرية لجان كوهن وإنشائية الفضاء (أو جماليات المكان في إحدي الترجمات) لجاستون باشلار وإنشائية حلم اليقظة له أيضا ، والإنشائية الهيكلية لتزفيتان تودوروف .... إلخ.

وقد شاع المصطلح أيضا بين عدد من العرب المشتغلين بالأدب والنقد ، وظهر في عنوانات عدد من الدراسات والمقالات مثل : في الشعرية لكمال أبي ديب ، وفي الشعرية العربية لشربل داغر ، والشعرية العربية لأدونيس ، وفي القول الشعري ليمنى العيد ، والشعرية البنيوية والمقاربات البنيوية في الفكر النقدي العربي لمحمد جمال باروت ، والإنشائية في النقد الأدبي الحديث لعبدالفتاح المصري ..الخ.

إن تزايد انتشار المصطلح يوقف في مواجهته أسئلة كثيرة منها : ماالمجال الذي يتحرك فيه ؟ أتنظير إبداع أم تنظير نقد؟ وما الذي يفرق بين المصطلح وبين بقية الطروحات في نظرية الأدب ؟ وإن كان لافرق ، فلماذا طرح المصطلح الجديد ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(*) قدم هذا البحث في إحدى الحلقات العلمية بجامعة الملك سعود في الفصل الأول من عام ١٤١١هـ. (١٩٩٠م) .

وماالذي يضيفه ولا يحتويه الآخر ؟ وإن كان ثمة فرق فما أوجه الاختلافات الأساسية بين الطروحات السابقة لنظريات الأدب وبين ما تطرحه منجزات البحث في الأدبية ؟ وما هي الأسس النظرية والمناهج المعتمدة في هذا الاتجاه ؟ .

إن هذا المصطلح كما يبدو أشبه مايكون بغابة دهماء شاسعة . ولذا فقد اقترحتُ في إحدى الحلقات العلمية أن يتناول هذا الموضوع مجموعة من الدارسين وأن يدرس على ثلاث مراحل ، الأولى : مرحلة تأطير المصطلح وتحديده كما هو في الفكر النقدي الأجنبي الحديث . والثانية : مرحلة تأصيله ، ودراسته في الفكر النقدي العربي القديم ، والثالثة : دراسته في النقد العربي الحديث . وتتناول محاولات النقاد العرب المحدثين بالدراسة لتكشف عن إسهاماتهم في هذا المجال ، وعن كيفية تلقفهم للمصطلح ، وهل كانت مجرد انعكاسات وأصداء لما يتلقفونه من الفكر الأجنبي . أم أن ثمة إضافات حقيقية جادة خاصة بهم ، وهل كان للموروث النقدي العربي دور في هذا كله أم لا ؟ ويكون هذا كله سعيا إلى مرحلة التنظير التي ترمي إلى إيجاد صيغة عربية ذات هوية ملائمة وخاصة .

إن موضوعاً كهذا يعمل على المستويات التنظيرية النظرية ، ويهدف إلى التأطير ، والتأصيل ، والتنظير بهدف الوصول إلى صيغة ذات معطيات غنية وذات سمة خاصة متميزة ـ هو موضوع ـ كما قلت ـ يحتاج إلى عمل مجموعة لا عمل فرد . وماهذه الدراسة إلا محاولة أولى ، تبحث في الحلقة الثانية من هذا المشروع ، وأقول محاولة أولى لأنه غالبا مارافقت المحاولة الأولى بعض العثرات التي أرجو ألا يكون بعضها كثيرا أو خطيرا في محاولتي هذه . (٢)

٢ـ مدخل :

إنه من الطبيعي ـ وأنا أبحث في أبعاد هذا المصطلح وحدوده في التراث النقدي ـ أن أباشر الموضوع انطلاقا مما يقدمه الفكر النقدي الحديث حوله . فصحيح أن التفكير في الأدبية أمر طبيعي وحتمي أن يرافق أي نظر وتأمل في الأدب في أي زمان ومكان ـ إلا أن بروز هذا المصطلح حاليا كان هو الدافع الفعلي للتوجه إلى

التراث النقدي . ولكن هذا لايعني الانخطاف نحو النصوص قديمها أو حديثها ، عربيها أو غربيها وإنما كل ما هنالك هو الرغبة في بحث يجدّ في محاولة تقصي المفاهيم ، وما تنطوي عليه المحاولات من تنظير وبحث في خصائص الأدب وسماته .

وسأحاول بإيجاز شديد هنا ـ أن أنضّد هذا المفهوم ـ كما هو في حدود علمي ـ كما يبدو في الفكر النقدي الحديث . إن مصطلح الشعرية أو الأدبية ـ وهو المصطلح الذي أفضله ـ تجاوز منطقة تعريف الشعر وماهيته ، بل تجاوز الشعر ذاته إلى مناطق أرحب تبحث في أدبية الأدب بعامة ، فقد انصرفت الاتجاهات الحديثة ، ولا سيما الاتجاه الشكلاني الروسي ـ عن البحث التجريدي في ماهيات الأدب إلى البحث في تركيبه الذاتي ، وإلى درس أنظمته الداخلية ، وإلى اتخاذ وسائل قياس تطمع في أن تكون شديدة البراءة والصفاء لسبره وتحليله من الداخل ، أملا في الوصول إلى مايُسمي بعلم الأدب .

وقد يبدو هذا التنضيد مسرفا في الإيجاز ، مبالغا في التبسيط لكن أردت أن أحدد ـ قدر الإمكان ـ الخطوط العريضة لخريطة غابة دهماء شاسعة ، هي غابة هذا المصطلح كما يبدو في الفكر النقدي الحديث الشديد التدافع والتشابـك في آن !!

فلا تخفى عليَّ التعددية في كلمات أخرى ـ مثل الشاعرية والشعرية والجمالية والإنشائية ـ هذه الكلمات التي تبدو مرادفة للأدبية إلى درجة فيها ظلال كثيفة مغرِّرة .كما لايغيب عني أن هناك تعددية في المفهوم أيضا لا في المصطلح فحسب.

ولكن ظني القوي أن الاختلافات الجوهرية ليست شديدة الحدة على كل حال . فالأدبية عند المدرسة الشكلية الروسية تتجلى في الوظيفة الشعرية للغة ، حيث التركيز على المرسلة الكلامية بحد ذاتها حيث تكمن قيمتها المستقلة في ذاتها ، لا في غاياتها النفعية .وهذا قريب جدا مما حدده فراي أيضا في تعريفه للأدب . والأدبية عند بعض الأسلوبيين تتحقق في قـــدرة النص الأدبي على خرق المقاييس

العادية للكلام، أو مايسمونه بالانحراف، الذي يمثل السمة الخاصة المميزة للأثر الأدبي ويحقق اللغة الفردية الخاصة بالأديب. والأدبية عند السيميولوجيين تتركز على مبدأ إشارية اللغة وعلى مايسمونه العلامة. والأدبية عند المدارس النفسية، حتي تلك التي جمعت بين النقد النفسي والألسني تتجلى في غنى النص في بنيته اللاواعية، حيث نجد الأدبية في خصب هذه البنية، وفي مقدار مايهبه النص من اختزالات للاوعي الجمعي، وعلى مقدار مافيه من حلم وخيال وصورة خلاّقة مثيرة. وهذه الأخيرة عند بعضهم، مثل لاكان وباشلار، هي الأساس في نسيج الكتابة الأدبية. (٣)

ويظهر أن حركة هذا المفهوم وجهود العاملين فيه تتجه للبحث في الخصائص المتصورة والممكنة في الوقت الذي تتجه فيه أيضا لفحص الآثار الأدبية المتحققة والماثلة فعلا. وهو اتجاه يتفق مع الهدف الأكبر الذي تسعى إليه بعض المناهج النقدية الحديثة وهو إيجاد علم للأدب.

فالأدبية إذاً مسعى للتنظير للخطاب الأدبي بغض النظر عن أنواعه، وهي أيضا سعي لاكتشاف أدبية الأدب الممكنة والمتحققة معاً. ولعلي من هذا المفهوم العام الواسع ألج إلى موضوع بحثي عنها في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

لعلي لا أسارع بإعلان هذه النتيجة، فهي تبدو بديهية مقررة فوق أنها متوقعة، وهي أن مصطلح الشعرية أو الأدبية كان غائبا عن النصوص النقدية العربية القديمة (٤). ولكن وإن غاب المصطلح فإن المفهوم كان حاضرا بقوة في بعض جوانبه واتجاهات النظر فيه. وسأشير إلى عدد من المفاهيم حول الأدبية الغائبة غير المعلن عنها، والتي حركت عدداً من الاتجاهات والقضايا. والدراسات النقدية. أما النصوص التنظيرية التي صرّحت بمفاهيمها ورؤاها النقدية فسيأتي الحديث عنها لاحقاً.

إن السعي وراء الأدبية كان المحرك والدافع لمعظم الدراسات البلاغية والنقدية، فالبحوث والدراسات البلاغية مثلا كان دافعها في الأصل، البحث في

الإعجاز القرآني . وهذا كان واحدا من المؤشرات إلى تنبه العرب إلى أن ثمة أدبية تتحداهم هي أدبية القرآن ، وبالتالي لفتت الأذهان إلى أن ثمة أدبيات أخرى لأنواع الأدب الأخرى غير أدبية الشعر ، التي كانت لها الوجاهة لفترة طويلة .

كما أن الاستناد إلى مفهوم في الأدبية كان هو المحرك الخفي غير المعلن عنه في عدد من الدراسات . فثمة أدبيات غائرة مثلا في معظم عمليات الاختيارات ـ الاختيارات الشعرية خاصة ـ وفي المؤلفات الأدبية عامة . كما أن هناك ـ حتما ـ مفهوماً ما عن الأدبية ثوى وراء قضية القديم والمحدث وقضية السرقات الأدبية ، وحرك عددا من الدراسات حولها ، إذ ما البحث في عيوب النص الذي يكون عالة على غيره إلا الوجه الآخر للمطالبة بالأدبية . والنص المفعم ابتكارا وتجديدا . ووراء هذا الولع بالابتكار مفهوم يرى أن أدبية النص تكمن في التجديد ، وهي نزعة لها مايفسرها في عصر راج فيه الولع بالجديد ، وهو ولع فرضه روح العصر ، الذي طفق فيه الشعراء يتفننون في البديع ، ويتبارون في محاولة التجديد وكسر التقاليد الشعرية ، عامدين متعمدين الإغراب والإدهاش وإرضاء ذائقة العصر ، عاكسين بذلك كله ـ شعراء ونقادا ـ جانبا من طبيعة الحياة العباسية المترفة وما فيها من تأنق وتفنن وتصنع .

وثمة مفهوم عن الأدبية أيضا كمن وراء قضية حل النظم ونظم النثر ، هذه الفكرة التي تشير إشارة صريحة ـ في مجملها ـ إلى أن ثمة اعتقادا بأن أدبية الاثنين معا متجاورة ، بل ومتمازجة إلى درجة تسمح بهذه الرحلة في النسيج اللغوي دون تحفظات أو جوازات مرور . وهو سامحٌ بالامتزاج يعكس الرؤية التي تؤمن بالخصائص المشتركة للأدب عامة .

ولعل من أبين مظاهر تعددية مفهوم الأدبية الاختلاف في تحديد موطن أدبية النص الواحد ، الذي يتناوله عدد من النقاد . ومن أشهر الأمثلة على هذا محاولة تحديد أدبية أبيات « كثير » المشهورة التي يقول فيها :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسَّحَ بالأركان من هو ماسحُ

وشدّتْ على حدب المهارى رحالُنـا ولم ينظر الغادي الذي هو رائـــح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـــا وسالت بأعناق المطي الأباطـح (٥)

ويفهم من هذا أن النصوص التي يمكن أن تدخل في هذه الدراسة كثيرة ومتنوعة وتحمل سمة التعددية في المفهوم ذاته ـ كما هو حادث الآن أيضا في النقد الحديث ـ فكل له اتجاه ، وكل له زاوية نظر خاصة . فهذا التراث النقدي على الرغم مما يحمله من لفتات بارعات ، إلا أنه من العسير ـ أحيانا ـ الخروج برؤية منظمة مشتركة تسم مجمله . وإن كان هذا لاينفي إمكانية تنضيد اتجاهات رئيسة عامة ، وإن كـــان ـ كذلك ـ لاينفي إمكانية الخروج برؤى فردية ، خاصة عن تلك الدراسات النقدية المستقلة .

ومن أجل هذا كله (تعددية المفهوم وتوزع النصوص) اخترت النصوص من المستوى التنظيري ، وهي نصوص تتفق مع المفهوم الذي اصطفيته هنا للأدبية ، وهو المفهوم العام الواسع للأدبية ، باعتبارها مسعى لإيجاد قوانين للبلاغة العامة ، وباعتبارها البحث في الخصائص والمقومات التي تجمع أنواع المخاطبات ، وتمنحها سمة الأدبية بغض النظر عن نوعها ، أي أنها تلك المساعي التي تروم استخلاص قوانين كلية للخطاب الأدبي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا يعني أني أعي أن ثمة رؤى غير متجانسة مع ما أصطفيه هنا من نصوص ، ولكني أرى أنه بتحديدي المفهوم الذي انطلق منه ، وبتحديدي لنوعية النصوص والمستوى الذي أعمل عليه ، وهو المستوى التنظيري ـ فإن ذلك يسمـــــح بمحاولة تقصي رؤية مشتركة . وهو مسعى مع ما يحف به من تعقيـــد ، ومع مايمكن أن يوسم به من مجازفة إلا أنه مسعى يهدف أولاً وأخيـراً إلى محاولة استحضار صورة لجانب من التفكير النقدي وتركيبهـــا لتمثـــل في مجملها بناء متماسكا ، ومتجانساً ، وهي محاولة وإن كانت مركبة من عدد من النصوص ، وممتدة عبر عدد كبير من القرون إلا أنها تهدف إلى استكشاف جوانب من هذا البناء وإعادة النظر في نظامه . ويحقق هذا القسم من البحث الماثل أمـــام

القارىء جزءا من هذا الهدف ليكتمل في قسم لاحق يتبعه بإذن الله .

وسأبدأ بعرض عدد من التعريفات للبلاغة بدءا من القرن الأول الهجري ، مختارة عددا من التعريفات التي نحت المنحى المشار إليه ، وهو التنظير للبلاغة العامة باعتبارها (تلك النصوص) تمهيدا لفكرة البلاغة الواحدة ومسعى التنظير لقوانين الخطاب الأدبي ، ثم أقف بعد ذلك عند عدد من التنظيرات في النصوص التي جاءت ضمن مؤلفات مستقلة ، والتي هجس أصحابها بهاجس التنظير ، الذي يُلمح فيه الاتجاه لاستخلاص قوانين عامة للخطاب الأدبي .

٣ـ قوانين عامة للخطاب :

٣ـ أـ مسعى التنظير للبلاغة العامة في تعريفات البلاغة :

عرّف ابن المقفع في القرن الأول الهجري البلاغة قائلا : « البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة . فمنها مايكون في السكوت ، ومنها مايكون في الاستماع ، ومنها مايكون في الإشارة ، ومنها مايكون في الاحتجاج ، ومنها مايكون جوابا ، ومنها مايكون ابتداء ، ومنها مايكون شعرا ، ومنها مايكون سجعا وخطبا ، ومنها مايكون رسائل . فعامة مايكون من هذه الأبواب الوحي فيها ، والإشارة إلى المعنى ، والإيجاز هو البلاغة ... » (٦) .

وواضح اهتمام ابن المقفع بشرح وجوه البلاغة وسبلها عامة ، وواضح إشراكه النثر مع الشعر في هذه البلاغة العامة التي منها السكوت ، والاستماع ، والإشارة ، والاحتجاج ، والجواب ، والابتداء ، والشعر ، والخطب ، والسجع ، والرسائل . وأهم سمة بلاغية في هذه الوجوه كلها هي الوحي فيها ، والإشارة إلى المعنى ، أو كما قال ـ الإيجاز هو البلاغة . فعلى الرغم من كل هذه التنويعات الأدبية إلا أن السمة الجامعة التي تطبعها ـ إذا تحققت ـ بطابع البلاغة هي الوحي والإشارة .

ويلفت النظر جمعه هذه الأنواع المتعددة تحت طابع بلاغي واحد . كما تلفت النظر هذه اللمعات البارعة المبكرة في جعله السكوت والاستماع والإشارة أنواعاً لها سمة الأدبية ، خاصة إذا ماقُرن ذلك بالدلالات الغنية لشرطي الوحي والإشارة . وقد أوردت نصه هذا لإيضاح هذا المسعى المبكر لجمع أنواع كثيرة تحت سمة بلاغية وتحت بلاغة عامة واحدة . حتي وإن لم تكن بعض تلك الأنواع من الفنون القولية كالسكوت والاستماع ، ولكن هذا يشير إلى أن ثمة إحساسا قد فرض نفسه على المنظِّر بأهمية وضع قوانين كلية ضابطة لأنواع الخطاب البليغ ، حتى وإن كان الخطاب غير قولي في الأساس . إنها الحاجة لاستخلاص الخصائص والسمات ، وهي عند ابن المقفع تكمن في الإيجاز ، وفي الوحي والإشارة .

أما كيف ينطبق الوحي والإشارة على بلاغة السكوت والاستماع ؟ وكيف تتحقق بلاغة كل منهما أصلا ؟ فهو مالم يتضح من نصه ويحتاج إلى وقفة مستقلة ليس هذا مكانها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومثل هذا الاهتمام بالشعر والنثر معا في مقام واحد بهدف التنظير لهما معـا لإيضاح الخصائص الأدبية وأساليب الإجادة والإبداع الأدبي ، نجده في نص آخر هو نص بشر بن المعتمر في صحيفته المشهورة . وفيه نضد بشر للأديب ثلاث منازل ، يترقى فيها الأديب في مدارج الأدبية خلال معاناته لعملية الإبداع الأدبي شعره ونثره . وأعلى هذه المنازل ـ وهو مايهمني هنا إذ فيه تكمن الأدبية كما يراها ـ أن يكون اللفظ رشيقا عذبا وفخما سهلا ، ويكون المعنى شريفا . ومدار الشرف ـ كما قال ـ على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال . ولا تكمن أهمية نص بشر فيما تقدم فقط بل فيما قاله أيضا بعد ذلك . فنحن نعلم أن مسألة مراعاة المقام مسألة تحكمت كثيرا في مقياس أدبية النص وبلاغته ، وهي تحكيم لمواضعات خارجية عن النص فيه ، ولكن بشراً يضيف حول هذه المسألة شرطا آخر لأدبية النص يقول : « *المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتَّضع بأن يكون من معاني العامة . وإنما مدار الشرف على الصواب وإحـــراز*

المنفعة ، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال . وكذلك اللفظ العامي والخاصي . فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك ، وبلاغة قلمك ، ولطف مداخلك ، واقتدارك على نفسك إلى أن تُفْهِم العامة معاني الخاصة ، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لاتلطف على الدّهماء ، ولا تجفو عن الأكفاء ، فانت البليغ التام » (٧) .

فالحكم بالبلاغة التامة للأديب هو حكم ـ ضمنا ـ بأدبية النص البارعة . فبشر ـ إذاً ـ يرى أن أعلى المنازل هي المنزلة التي يبدو فيها اللفظ رشيقا عذبا حيث يجب أن يكون كذلك ، وفخما سهلا حيث يجب أن يكون كذلك . وأعلى ما في هذه المنزلة ، وقمة ما فيها أن تبلغ قدرة الأديب حداً يستطيع معه تقريب المسافات بين معاني الخاصة والعامة ، وتقريب معاني الخاصة ـ خاصة ـ إلى العامة دون إخلال بما يتوجب فيه من شروط فقهية ، فتلك هي قمة المنزلة ، قمة البلاغة عنده . وفي هذا نوع من تأثير الطبقية الاجتماعية على التفكير التنظيري ، حيث نرى طبقية المعنى تتوازى مع الطبقية الاجتماعية . ولكن هذا التأثير لاينفي أهمية مايُلمح في النص من شعور مرهف بأن ثمة اختلافات دقيقة بين المعاني وبين السياق الذي تظهر فيه ، وأن المبدع لكي يبدع ، يجب ألا يقر بتلك الفواصل ، بل يجب أن يقرب تلك المسافات ، ويسيطر على لغته بحيث يسهم في كسر ثنائية النخبة والعامة .

إننا إذا نظرنا إلى إشارته تلك من هذه الزاوية بدت إشارة مهمة من جانبين ، جانب طبقية المعاني والسياقات المطروحة فيه ، وجانب آخر متعلق بها ومبني عليها ـ كما هو واضح من نصه ـ وهو جانب وظيفة الأديب أو دوره في كسر النخبوية . وطبعا هذا الدور الذي يحرص بشر على أن يلعبه الأديب ـ والخطيب بشكل خاص ـ له دوافعه الفنية والاجتماعية والحضارية هنا أقوى وأشد حضورا ، فقد كان في موقف المعلم للخطابة ، وصحيفته هذه أصبحت دستورا يتداوله المتأدبون والناشئون ، في عصر أولع الناس فيه بالمناظرة والجدل والكلام ، واصطرعت فيه الفرق الدينية والسياسية ، وتدافعت إلى المنابر تتوجه إلى عامة

الناس تحاول استمالتهم عن طريق الأدب والخطب خاصة ، وتحاول استقطابهم والتأثير فيهم ، لذا كان من المهم أن يؤكد بشر على هذا الدور ، وأن ينص على أن براعة الأديب تكمن في سد الفجوات في تلك الطبقية .

وإذا ما انتقلتُ لأتابع هذا الخط ـ خط التنظير للخطاب الأدبي عامة ـ وامتداده عبر القرون فسأجده حاضرا باستمرار . فهذا مثلا المبرّد في القرن الثالث يتلقى سؤالا عن « *أي البلاغتين أبلغ ؟ أبلاغة الشعر أم بلاغة الخطب والكلام المنثور* » (٨) والسائل ـ وهو أحمد بن الواثق ـ جعل البلاغة بلاغتين ، لكن المبرّد في جوابه يردهما إلى معين واحد ، ويجعل الشعر والنثر يشتركان في بلاغة واحدة مساويا بينهما في معظم الخصائص الفنية البلاغية ، حتى لا يختص الشعر إلا بالوزن والقافية (٩) .

والمتتبع لهذه النظرة ـ النظرة إلى البلاغة على أنها بلاغة عامة مشتركة بين الأنواع الأدبية ـ يلحظ أنها تستمر فيها بعد ذلك من قرون أيضا . فأبوهلال العسكري ـ مثلا ـ في القرن الرابع يُعرِّف البلاغة ويورد أمثلة لها نثرا وشعرا معا ، ويورد تعريفات السابقين له ، تلك التعريفات التي تنظرت النظرة نفسها ، وكأنما يؤكد بذلك عليها ، ويؤكد استمرارها ، فضلا عن أنه سمى كتابه كتاب الصناعتين الكتابة والشعر (١٠) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما في القرن الخامس فيمكن أن أشير إلى المرزوقي ، الذي ينص في مقدمته لشرح ديوان حماسة أبي تمام على أن « *نظام البلاغة يتساوى في أكثره المنظوم والمنثور* » (١١) .

وتستمر هذه النظرة أيضا في القرن السادس كما هي عند الكلاعي مثلا في كتابه إحكام صنعة الكلام ، وفي القرن السابع كما هي عند ابن الأثير ، ضياء الدين في كتابه المثل السائر ... الخ .

وكلها نصوص تشير إلى اتجاه أصحابها إلى الجمع بين الأنواع الأدبية شعرا ونثرا تحت سقف بلاغة مشتركة ، وخصائص فنية مشتركة ، مع ملاحظتهم اختلاف

نسبة حضورها في نوع دون آخر ، ولكن المهم هنا هو استمرار هذا الاتجاه عبر هذه القرون إلى إرساء مفهوم البلاغة الواحدة المشتركة ، على الرغم من وجود اتجاهات أخرى كانت تحاول وضع حدود صارمة بين أنواع الخطاب الأدبي .

وسأتناول فيما يلي ـ عددا من النصوص في عدد من المؤلفات المستقلة التي حملت محاولات تنظيرية ، كان أصحابها يعون مسعاهم نحو التنظير ، وكانوا يهجسون باستخلاص قوانين عامة للخطاب الأدبي .

٣ـ ب ـ في نظرية البيان عند الجاحظ :

أظنني لا أبالغ إذا قلت إن الجاحظ في محاولاته المتكررة في كتبه للحديث عن البلاغة والبيان خاصة إنما كان يحاول الدوران حول مفهوم الأدبية ، وربما كان هاجسه وإن لم يقع تماما على الحدود الاصطلاحية لهذا المفهوم . فنظرية البيان عند الجاحظ التي تناثرت في كتبه ولا سيما كتاب « البيان والتبيين » في مجمل مضامينها تقارب وتناوش جوانب هذا المفهوم (١٢) . ولن أتوقف عند مجمل هذه النظرية وعمومياتها ، ولكني هنا سأنتخب نصوصا بعينها من كتابه البيان والتبيين أجد لها أهمية خاصة في هذا المقام .

*يقول الجاحظ متحدثا عن البيان : « **والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى** ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله **كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان الدليل** ؛ لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع . ثم اعلم ـ حفظك الله ـ أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة . وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال*

التي تسمى نِصْبة . والنِّصْبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تــلك الدلالات . ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها ، وحلية مخالفة لحلية أختها ؛ ***وهي التي تكشف لك من أعيان المعاني في الجملة ، ثم عن حقائقها في التفسير*** *، وعن أجناسها وأقدارها ، وعن خاصها وعامها ، وعن طبقاتها في السار والضار ، وعما يكون منها لغوا بهرجا وساقطا مطرحا .»* (١٣)

ومن المهم ملاحظة عدة أمور في نص الجاحظ السابق ؛ من المهم أن نلاحظ تأكيد الجاحظ على أن ما يهجس به ، ومايسميه البيان هو اسم جامع ينتظم كل شيء يهتك قناع المعنى . كما أنه من المهم ملاحظة تصنيف الجاحظ لأنواع الدلالات البيانية . وهي خمسة كما عددها : اللفظ ، والإشارة ، والعقد ، والخط ، والنصبة . وهو مدرك أن تلك الأصناف الدلالية ، وإن اختلفت في صورها إلا أنها تتفق في غايتها ووظيفتها . وهذا ملمح مهم يشير إلى مسعاه نحو تنضيد قانون كلي هو البيان . ويشير الجاحظ في الوقت نفسه ـ إلى أن هذه الوظيفة هي الكشف ، لكنه كشف عن (*أعيان المعاني بالجملة ، ثم عن حقائقها في التفسير ...*) إنه ـ إذاً ـ كشف عن أعيان المعاني فقط . وهذا أمر مهم جدا إذ إن ذلك يقرر ـ ضمنا ـ رأي الجاحظ في أن الأدبية أو البيان تكمن هنا بالضبط في إحراز أكبر قدر من الكشف عن أعيان المعاني . **وهذا يعني أنه يهجس بتلك الجوانب التي تبقى غائبة من هذه المعاني ، وأن السعي وراء هذه الغائبة سعي وراء الكشف الذي هو قمة البلاغة والبيـان .**

ولا أظن أن معنى الكشف هنا يمكن أن يفسر بأنه الوضوح كما قد يتبادر إلى الذهن . فقد أشار في أول نصه هذا إلى أن للمعاني أقنعة ، وأنها محتجبة في الضمائر مكنونة فيها . وأظن أن مفهوم الكشف هنا مفهوم متقدم جدا يتجـــاوز كشف المعاني فقط . فليس المراد هو هذه العلائقية الثنائية المتواشجة بين اللفظ والمعنى فحسب في مستواهما النفعي فقط ، وإنما يتجاوز ذلك إلى دلالـة النـــص

إجمالا . وربما كان يهجس بتواشجهما في مستواه الأدبي فأصناف الدلالات لا تقدم كشفا للمعاني والحقائق في المستوى البسيط ، وإنما تقدم كشفا باعتبارها كائنا جديدا متشكلا يقدم في مادته الكون والإنسان ، يقدم الأثر الأدبي كواحد من أصناف الدلالات التي عددها . لذا أرى أن قصده بالكشف هو الكشف عن بنية العبارة والأثر المراد إيصاله إلى المتلقي . فهو السبر الداخلي لبنية النص الأدبي لحظة تشكله لدى المبدع ولحظة تلقيه لدى السامع . فمدار الأمر ـ كما يقال ـ والغاية التي يجري إليها كل من القائل والسامع هي السعي نحو الإدراك والفهم والإفهام . وهو فهم وإفهام يظل في فلك السعي نحو الكشف ، ذلك الكشف الذي يتحول بالنص ، الكون والإنسان ، عن طريق اللغة أو الدلالة إلى دليل على الخالق . ومن هنا يتقدم هدف الكشف المتجه أساسا نحو المعرفة كشرط للوجود والكينونة والعلاقات القائمة المشتبكة .

ولست أريد أن أحمل مصطلح الكشف لديه أكثر مما يحتمل ، ولكن يكفيني هنا أن أشير إلى هذه اللفتة البارعة عند الجاحظ في نظرية البيان ، وإلى هذا التصريح الواضح عنده بأهمية الجانب الوظيفي في أصناف الدلالات البيانية المختلفة ، التي عددها والتي تتنوع ابتداء من اللفظ ومرورا بمفهوم الإشارة ، والخط والكتابة ، والعقد ، وانتهاء بدلالة الحال أو ما سماه النصبة التي تقوم مقام تلك الدلالات أيضا ، بل ولا تقصر عنها ! والحديث عن بيان النصبة والحال يذكر بحديث ابن المقفع المتقدم عن بلاغة السكوت وبلاغة الاستماع ، اللتين عدهما صنفين قائمين بذاتهما .

ويلمح في إشارته إلى الجانب الوظيفي في جميع هذه الأصناف اهتمامه بالآخر، بالمتلقي والكون الخارجي ، حيث ثمة علاقة تواشجيه تفرض نفسها ، لا على مستوى العلاقة المألوفة بينهما التي تنشأ بعد الانتهاء من العملية الإبداعية ، بل إنها علاقة تفرض نفسها بقوة وتكون حاضرة بإلحاح حين الإبداع ، ومن ثم تصبح تلك العلاقة مقياسا في العملية النقدية التي تفحص مستوى الأدبية في النص انطلاقا

من هذا الجانب الوظيفي في مستوى الكشف المتضمن في أحد شقيه وظيفة الإفهام (١٤) ومستوى الكشف المتحقق في النص تقوم مسؤوليته الكبيرة على عاتق المبدع حين إنجاز النص . وسنجد أن مسألة الكشف هذه تبدو مرة أخرى عند الجرجاني من جهة أنها مهمة تقع مسؤوليتها على القارىء أو المتلقي الذي يقوم بعبئها الأكبر . وتجيء متعة هذا العبء من خلال متابعة القارىء لنص قد تحققت أدبيته من خلال المعاني المتأبية المراوغة أيضا ، تلك المعاني التي لا تتجلى رويدا رويدا الا بعد كد جميـــل !!

٣ـ جـ في معنى المعنى والوظيفة الجمالية عند الجرجاني .

من الكلام المكرر أن أقول إن الدوافع الدينية للبحث في بلاغة القرآن وإعجازه كانت أول دوافع الجرجاني لتأليف كتابه دلائل الإعجاز . ولكن التذكير بهذا الأمر في هذا المقام مهم من حيث كون ذلك الدافع هو المنطلق بدءا ، ومن حيث دلالته على أن ثمة شعورا ملحا بتحدي أدبية القرآن للأدبيات المعروفة لديهم ، وذلك بالتالي ، فرض أن يكون موضوع الدراسة ومادة الكتاب من هذه الأدبيات مجتمعة ومختلطة ، في محاولة لاكتشاف سر الأدبية في عموم أنواع الخطاب الأدبي . وهذا ما أردت الإشارة إليه وهو أن الكتاب يسلك في هذا الاتجاه ، اتجاه السعي وراء استنباط قوانين كلية .

والجرجاني ـ كما هو معروف ـ حاول الاستنباط وسبر النصوص في بنيتها العميقة وخرج بتنظيرات ولمحات بارعة . وأعتقد أن أفضل وأكمل مسعى من مساعي النصوص النقدية العربية نحو التنظير للأدبية تتبدى في محاولة الجرجاني في نظريته المتماسكة نظرية النظم . حيث نجد في « دلائل الإعجـــاز » نظرات ثاقبة لفحص النص الأدبي من الداخل ، باعتباره كلاً واحداً وبنية متصلة متآخذة (١٥). وقد أقام هذه النظرية على أساس أن التركيب النحوي للجملة يعطي دلالات خاصة ودقيقة لا يمكن أن تتماثل حتى مع التغييرات الطارئة الطفيفـة ، إذ تحدث عندها تحولات المعاني تبعا لتحولات التركيب والإسناد في الجملـة .

وقد كانت قضية المعنى في هذه النظرية قضية أساسية ، وكان أوسع باب فصّل فيه وأسهب باب التقديم والتأخير . ثم صال صولات وجولات واسعة في هذا الميدان . وتحدث عن الاستعارة والتشبيه والكناية في التركيب الأدبي ، وكيف تؤثر على جماليات الأسلوب والعبارة البليغة ، وانتهي إلى تلك اللفتات الذكية حول ماسماه بالمعنى ومعنى المعنى . وفيها إشارات رائدة إلى مستويات المعنى وطبقاته في العبارة الواحدة ، ولفت الأنظار إلى أهمية أثر مسحة الغموض الضرورية التي توجد في النص ، فتستثير القارىء للبحث فيجد متعته في الكشف ، تلك متعة الكشف التي هي جزء من جمالية الأدب ذاته . وأعتقد أنه هنا بالضبط ـ في مسألة المعنى ومعنى المعنى وما بينهما من عوالم غنية بالدلالات وما فيها من مجالات خصبة لسعي كل من المبدع والقارىء ـ تكمن أدبية النص كما يراها الجرجاني .

وقد نثر أحاديثه عن المعنى ، ومعنى المعنى ، في تضاعيف كتابه ، ولكنه غالبا ما يربط بين هذه المعاني المراوغة التي يسعى القارىء وراء طبقاتها الغنية القصية وبين الحيل الفنية الأدبية التي يعمد إليها الأديب ـ ويركز بصفة خاصة ـ على الاستعارة والكناية والتمثيل . يقول : « *الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة .. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يتضمنه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثابتة تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل ..* وإذ قد عرفت هذه الجملة فهنها عبارة مختصرة وهي أن تقول « المعنى » و « معنى المعنى » ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، **وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر** » (١٦) .

ويقول في موضوع آخر مشيرا إلى أن هناك دائما مستويات وطبقات في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعنى (١٧) : « وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن ، يشار بمعانيها إلى معان أخر » (١٨) .

وواضح مما تقدم أنه في حديثه يتجاوز الخطاب العادي في وظيفته النفعية المباشرة ، ويركز على النص الأدبي ذاته ، وعلى الوظيفة الجمالية التي يمنحها للقارىء . والجرجاني يولي القارىء اهتماما بالغا ، حتى إنه يصح أن نسمي جهده التنظيري في كثير من المواضيع أنه تنظير للنقد والقراءة ومباحث في جماليات التلقي . يقول : « قد فرغنا الآن من الكلام على جنس المزّية وأنها من خير المعاني دون الألفاظ ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك ، وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك ، وتراجع عقلك ، وتستنجد في الجملة فهمك ، وبلغ القول في ذلك أقصاه ، وانتهى إلى مداه . وينبغي أن نأخذ الآن في تفصيل أمر المزّية وبيان الجهات التي منها تعرض . وإنه لمرام صعب ، ومطلب عسير ولولا أنه على ذلك لما وجدت بين مفكر له من أصله . ومتخيّل على غير وجهه ، ومعتقد أنه باب لا تقوى عليه العبارة ، ولا يملك فيه إلا الإشارة ... وأن معانيك فيه معان تأبى أن تبرز من الضمير .. وأنه ليس للواصف لها إلا أن يلوّح ويشير ، أو يضرب مثلا ينبىء عن حُسن قد عرفه على الجملة ، وفضيلة قد أحسّها ، من غير أن يتبع ذلك بيانا ، ويقيم عليه برهانا ، ويذكر له علّة ... وأنا أنزّل لك القول في ذلك ، وأدرجه شيئا فشيئا » (١٩) .

وقال في موضوع آخر مشيرا إلى الوظيفة الجمالية للنص التي يمنحها للقارىء فتجعله يحظى بمتعة الكشف واكتشاف النص : « إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه . وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد . ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولـــى ، فكان

موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضنّ وأشغف » (٢٠) .

وقال في موضوع آخر ناصاً على مسألة الكشف هذه ، ومؤكدا على ناحية مهمـــة ، وهي حسن التأني والبراعة من قبل القارئ ، إذ هو يتطلب قارئا متميـزا : « *إن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدق لايبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتي تستأذن عليه ، ثم ماكل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له .* » (٢١) .

إذاً ، فالأدبية عند الجرجاني تكمن في معنى المعنى ، وفي الصياغة التي يتحقق بها معنى المعنى ، وعن طريق الاتساع في اللغة عن طريق المجاز والاستعارة والكناية والتمثيل ، ومن ثم تكمن في الوظيفة الجمالية للنص ، إذ يحقق المتعة الجمالية الممنوحة للقارئ . هذه هي القاعدة الكلية التي يستنبطها الجرجاني من تحليله للخطاب المعجز ـ القرآن ـ ومن تحليله لعدد من النماذج الأدبية ، المفعمة بالأدبية والتميز .

٣ـ د <u>في القول الشعري والتخييل والمحاكاة عند الفارابي وابن سينا والقرطاجني والسجلماسي</u> .

إن أول وأشهر من أقف عنده ممن تحدثوا في أن جوهر الأدب شعرا كان أم نثرا هو المحاكاة ، الفارابي ، الذي كان يرى أن أدبية النص تكمن في هذه المحاكاة ، وأطلق على هذا الأدب مسمى « القول الشعري » وانتقل مصطلحه هذا وانتشر بين عدد من الفلاسفة والنقاد ، وامتد حتى وصل إلى المغرب العربي حيث يتردد في كتاب حازم القرطاجني في أواخر القرن السابع الهجري .

يقول الفارابي : « *والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال هو قول شعري . فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاءً صار شعرا . فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي*

الأمر ، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ، ثم سائر مافيه فليس بضروري في قوام جوهره ؛ وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم خذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة ، وأصغرهما الـــوزن .والخطابة قد تستعمل شيئا من المحاكاة يسير ، وهو ماكان قريبا جدا واضحا مشهورا عند الجميع . وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله ، غير أنه لايوثق به فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة ، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر . وكثير من الشعراء الذين لهم أيضا قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها ، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا ، وانما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة ، وكثير من الخطباء يجمع خطبته الأمرين جميعا ، وكذلك كثير من الشعراء ، وعلى هذا يوجد أكثر الشعر ». (٢٢) .

ويستوقف المفكر مصطلحه « القول الشعري » الذي يقترب من مصطلح الشعرية ، فالقول الشعري عنده هو القول الذي يمكن أن يحقق الشعرية سواء كان شعرا أم غير شعر . ويحسن أن أتريث قليلا عند شرحه المقتضب لهذا المصطلـــح لنقترب منه أكثر . الفارابي كما هو واضح من النص السابق ، يرى أن جوهر الأدب ـ بما هو أدب ـ هو المحاكاة ، والذي يفصل بين ماهو شعر وليس بشعر إنما هو شيء يتعلق بالنسبة فقط ، نسبة مافيه من المحاكاة في المقام الأول . ويشرح هذه المحاكاة ويقسمها كذلك إلى نوعين : محاكاة بفعل ومحاكاة بقول . وهذه الثانية هي المختصة بالأقاويل الشعرية . ويقسمها كذلك إلى قسمين يقول : *«والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي ذلك الشيء الذي فيه القول . وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء ، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء ، إما تخييله في نفسه ، وإما تخييله في شيء آخر ، فيكون القول الحاكي ضربين : ضرب يخيل الشيء نفسه ، وضرب يخيل وجود*

الشيء في شيء آخر .. «٢٣» .

ثم يفصل في مسألة التخييل هذه ويشير إلى قضية الواقع والمرآة ، والتباعد عن الحقيقة برتبتين في بعض حالات المحاكاة . ويختم رسالته هذه في الشعر بهذه الإضافة حيث يقول : « *وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب ، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة وأدخل في الصناعة ، وأجرى على مذهبها* «٢٤» .

وها هو ـ إذاً ـ يضيف أن القول الشعري يكون بمحاكاته للشيء الأبعد أدبيا أكثر وأقرب إلى جوهر الأدبية ، أو ـ كما قال ـ أدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها . بل ويتحول نص هذه المحاكاة إلى مثال هو نفسه يُحاكى لفرط جودته !! وكأن هذا القول يناوش مقولة بعض المحدثين الآن في الحديث عن الواقع المعطى والواقع المبني . أما حديثه عن محاكاة الأمر الأبعد فيذكر أيضا بما استحسنه الجرجاني أيضا من أن أفضل الاستعارات ما جمعت أعناق المتنافرات والأشياء المتباعدة ، التي قد لا يخطر على الذهن الجمع بينها .

ويتواتر التراث النقدي من بعد الفارابي مصطلح القول الشعري وفكرة أن المحاكاة والتخييل هما جوهر العمل الأدبي ، فنجدها بمعظم تفصيلاتها عند ابن سينا ، وكذلك توقف عندها حازم القرطاجني طويلا في مواطن متفرقة من كتابه ، لكنه يضيف إليها دائما فكرة القصد والغاية في صناعة الشعر والخطابة ، ويضيف مزيداً من التأكيد على الأثر النفسي الذي يجب أن يحدثه العمل الأدبي من تحسين أو تقبيح ، أو حث وترغيب أو ترهيب .

ولن أتوقف عند نصوصهما لأن مجملها لا يخرج عما أشار إليه الفارابي من أن أدبية النص تقوم على نسبة مافيه من محاكاة وتخييل . ولكني أود أن أتابع هذه الفكرة كما وصلت إلى ناقد مغربي في القرن الثامن الهجري هو السجلماسي ، وإن كان لايضيف جديدا من حيث كونها جوهر العمل الأدبي ، ولكني سأورد نصه هنا لما فيه من نص صريح على هذه الجوهرية من جهة ، ولما في عبارته من إدراك لأهميـــة

التحديد ، ولما يتضح من كلامه من وعي بأهمية التنظير الدقيق . يقول تحت القسم الذي سماه « الجنس الثاني » ووضع له عنوانا « التخييل » : « *هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطيء على ما تحته ، وهي أنواع التشبيه ، ونوع الاستعارة ، ونوع المماثلة ـ وقوم يدعونه التمثيل ـ ، ونوع المجاز* » (٢٥) .

والبيان عنده لا يختص بالشعر وحده . وكتابه قائم كله على أمثلة تطبيقية من النثر والشعر معا . ومع أنه ينص على أن هذا الجنس الثاني من علم البيان وهو التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية ـ إلا أنه يقول موضحا أن التخييل جوهر العمل الأدبي إجمالا ، وإن كان أكثر اختصاصا بالشعر ـ يقول : « *وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة وإما بالكلية ، ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك فيه للجميع ينبغي أن يكون موضوعها ومحل نظرها . ولما كان ذلك كذلك وجب في علم البيان من قبل عموم نظره للخطابة والشعر ، إذ كان نظره في العبارة البلاغية إعطاء القوانين العامة للخطابة والشعر ، من حيث العبارة البلاغية فقط ـ ألاّ يُلتفت فيه إلى مايخص صناعة منهما إلا بعد القول فيما يعمّ منها أكثر من صنف واحد ، إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم* » (٢٦) .

ثم يمضي شارحا طبيعة التخييل في الأقاويل الشعرية ويتكيء أيضا ، كما فعل حازم القرطاجني على الهدف النفسي من التخييل .

وواضح عند هؤلاء جميعا أنهم يسلطون الضوء بقوة على أهم مايمنح النص أدبيته . وهو ـ عندهم ـ عنصر التخييل والمحاكاة .

٣ـ هـ ـ علم الأدب عند السكاكي :

إنه ليس مجرد ترتيب زمني أن يأتي دور السكاكي هنا أخيرا ، وليس مصادفة ـ فيما أظن ـ أن يظهر مصطلحه « علم الأدب » في هذا الوقت المتأخر ، فقد جاء تتويجا طبيعيا لحركة هذا الاتجاه الساعي لإرساء قوانين بلاغة عامة . إن ظهور هذا المصطلح لأول مرة (٢٧) في تاريخ التراث النقدي والبلاغي بهذا المعنى والمفهوم الذي

البحث بصدده (٢٨) يشير إلى نضج الاتجاه المشار إليه ووصوله كمرحلة أخيرة إلى ضرورة إيجاد علم للأدب .

وقد توقفت عند مصطلحه علم الأدب الذي ظهر في مقدمة كتابه « مفتاح العلوم » . وفيما كنت أحاول استجلاء أبعاد هذا المصطلح لديه وجدت بحثا قيما للدكتور سعد مصلوح ، جلّى فيه عن منهج السكاكي في كتابه ، ووضح المنظومة الفكرية التي أقام عليها السكاكي بناء الكتاب بأسره . ومع أن الغاية التي سعى لتحقيقها الباحث مختلفة عما أتغياه ، إلا أن بحثه هذا كان مفيدا جدا لي ، ووفر كثيرا من الوقت في تتبع منظومة العلوم التي بنى عليها السكاكي كتابه ، والتي تشكل عنده مصطلح « علم الأدب » «٢٩» .

يقول السكاكي في مقدمته : « *وقد ضمنت كتابي هذا من أنواع الأدب دون نوع اللغة ما رأيته لا بد منه . وهي عدة أنواع متآخذة . فأودعته علم الصرف بتمامه ، وأنه لا يتم إلا بعلم الاشتقاق المتنوع إلى أنواعه الثلاثة ، وقد كشفت عنها القناع . وأوردت علم النحو بتمامه ، وتمامه بعلمي المعاني والبيان .. ولقد قضيت ـ بتوفيق الله ـ منهما الوطر . ولما كان تمام علم المعاني بعلمي الحد والاستدلال لم أر بدا من التسمح بهما . وحين كان التدرب في علمي المعاني والبيان موقوفا على ممارسة باب النظم وباب النثر . ورأيت صاحب النظم يفتقر إلى علمي العروض والقوافي فثنيت عنان القلم إلى إيرادهما* » . (٣٠) .

ويتضح من كلام السكاكي مسماه نحو التنظير . كما يتضح أنه كان ينظر للأدب عامة دون تخصيص ، لذا ألجأته الحاجة للضبط المنهجي أن يقدم للشاعر خاصة علمي العروض والقوافي . وهذا الاهتمام بالتنظير لأنواع الأدب عامة يسوقه للتفكير في مصطلح « علم الأدب » . يقول في المقدمة أيضا : « *هذا وأعلم أن علم الأدب متى كان الحامل على الخوض فيه مجرد الوقوف على بعض الأوضاع ، وشيء من الاصطلاحات فهو لديك على طرف التمام ، أما إذا خضت فيه لهمة تبعثك على الاحتراز عن الخطأ في العربية ، وسلوك جادة الصواب فيها ، اعترض دونك منـــــه*

أنواع تلقى لأدناها عرق القربة ، لا سيما إذا انضم إلى همتك الشغف بالتلقي لمراد الله ـ تعالى ـ من كلامه ... فهناك يستقبلك منها مالا يبعد أن يرجعك القهقري . وكأني بك وليس معك من هذا العلم إلا ذكر النحو واللغة ، قد ذهب بك الوهم إلى أن ماقرع سمعك هو شيء قد اخترعته عصبية الصناعة لا تحقيق له . وإلا فمن لصاحب علم الأدب بأنواع تعظم تلك العظمة ، لكنك إذا اطلعت على ما نحن مستودعوه كتابنا هذا مشيرين فيه إلى ماتجب الإشارة إليه . ولن يتم لك ذلك إلا بعد أن تركب له من التأمل كل صعب وذلول ـ علمت إذ ذاك أن صوغ الحديث ليس إلا من عين التحقيق وجوهر السداد » . (٣١) .

إذاً فالأقسام الثلاثة لكتابه التي أدارها حول علوم ثلاثة هي علم الصرف ، ثم علم النحو ثم علمي المعاني والبيان هي التي تشكل نظرته إلى أنواع الأدب ومن ثم على أساسها ينهض العلم به ، العلم بالأدب .. فالسكاكي لم يهدف في كتابه إلى « *إيراد حقائق الصرف والنحو ، ثم المعاني والبيان ووجوه التحسين ، ثم الاستدلال والشعر ، لما هي فيه ، بل عالجها جميعا بوصفها بنية منهجية متماسكة ، تصلح في حال انتظامها لما لا تصلح له حال تفرقها وانفراط عقدها ، وبذلك تستحيل المكونات إلى عناصر في منظومة منهجية ، تشكل متضافرة ملامح علم يسميه الإمام صراحة علم الأدب* » (٣٢) . مما يعني أنه كان يريد من هذه المنظومة أن تكوّن متنا متصلا يمثل مدخلا لا بد منه للمشتغلين بالأدب وعلمه . وبما أن هذا المتن متضافر هرميا بحيث يقع علم الصرف في قاعدته وعلم المعاني والبيان في قمته ـ فإن إحكام الأدب وجودته تأتي أولا من هذا التضافر من جهة ، وتأتي من ثم من حسن التمثل لعلمي البيان والمعاني بما يحويانه من أسرار التراكيب الأدبية الجميلة .

ولبناء هذه المنظومة من العلوم الثلاثة التي تشكل عنده مجتمعة علم الأدب يعرض عددا وافرا من النصوص والنماذج الأدبية المدروسة التي يتخذها أمثلة يشرح من خلالها القوانين التي تضبط الكلام ، ويستنبطها أيضا منها .

ومن الملاحظ في عمل السكاكي أنه عمل يتوجه إلى المشتغل بالأدب عموما ،

مبدعا كان أم ناقدا فهذا العمل المنهجي المتكامل ، وهذا المصطلح ، إذاً لا يتوجه إلى تنظير نقد فقط أو تنظير إبداع فقط ، إنه عمل للأديب والناقد معا . وهذا التواشج بين الاثنين ظاهر بوضوح في مقدمة الكتاب . وتنبه السكاكي إلى هذه التواشجية مهم ، من حيث أن موضوع كتابه ومادة عمله الذي يقيم عليه مصطلح علم الأدب هو الأدب نفسه ، فهو المادة التي يستنبط منها قوانينه . وهذا أمر فوق أنه ضروري فهو منطقي تماما ، إذ يستحيل أن نتحدث عن علم للأدب دون أن يكون الأدب موضوعه . وتردّد المحدثين في هذا بيّن ، فمثلا أكد الشكلانيون الروس على أن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية ، وكان هذا المبدأ مرتكزا أساسيا في محاولاتهم النقدية (٣٣) لكنهم أيضا لا يخفون عجزهم عن تحقيق ذلك مطلقا . فتودوروف القائل في كتابه « علم الشعر » إن علم الأدب لا يعنى بالآثار المتحققة بقدر مايعنى بالممكنة منها ، أي بالسمات المجردة التي تخص الأدب ، أو مايسمونه أدبية الأدب ـ هو نفسه ـ لم يستطع في منهجه ودراسته إلا أن يكون واحدا من أولئك النقاد الذين يؤلفون في النقد النظري الذي يدرس البناء في ضوء الواقع الأدبي المتحقق فعلا (٣٤) .

وأود ما دام الحديث عن التنظير للمتحقق والممكن أن أختم هذا الحديث بهذا النص المبكر الذي يومىء إلى هذه الإشكالية في التراث النقدي . جاء عن ابن عبدربه قوله : « *قال أحمد بن يوسف الكاتب دخلنا على المأمون وبيده كتاب لعمرو ابن سعدة ، وهو يصعّد في ذراه ، ويقوم مرة ويقعد أخرى ، ففعل ذلك مرارا ، ثم التفت إليّ فقال : أحسبك مفكرا فيما رأيت ؟ قلت : نعم ، وقى الله ـ عز وجل ـ أمير المؤمنين المكاره . فقال : ليس بمكروه ، ولكن قرأت كلاما نظير خبر خبرني به الرشيد . سمعته يقول : إن البلاغة لتقارب من المعنى البعيد ، وتباعدٌ من حشو الكلام ، ودلالة بالقليل على الكثير . فلم أتوهم أن هذا الكلام يستتب على هذه الصنعة حتى قرأت هذا الكتاب ، فكان استعطافا على الجند وهو : كتابي إلى أمير المؤمنين ـ أيده الله ـ ومن قِبلي من أجناده وقواده في الطاعة والانقياد على أفضل*

ماتكون عليه طاعة جند تأخرت أرزاقهم واختلّت أحوالهم » (٣٥) .

فالمأمون يدهش من جمال النص الماثل أمامه والذي لم يكن يتوقع أن يتحقق فعلا في نص أدبي ، فقد كان يظن أن ذاك نوع من التنظير التجريدي المجرد ، ولما تطابق التجريد مع الواقع حصلت له تلك المتعة الجمالية بكل قوتها ودهشتها .

إن أهمية هذا النص لا تكمن في فحواه المباشرة بقدر ماتكمن في الدلائل في تضاعيفه ومن خلفه ، فهو يشير إلى نبض ما وقر في الأذهان من أن ثمة محاولات تنظيرية باحثة في الممكن من الأدب البليغ كانت تجري ، ولكن يتضمن أيضا سوء ظن بتلك المحاولات التي يعتقد بأنها تنظير لأمور تجريدية بعيدة عن التحقيق .

لقد أردت أن أختم بهذا النص للإشارات السابقة فيه ، ولأن فيْه هذه الحيرة الدائبة التي طالما رافقت أي نظر في الأدب . لقد كانت وما زالت الوقفة أمام الأدبية وقفة قلقة بسؤالين دؤبين : ماهو الأدب ؟ وماسر جماله ؟ إنها الوقفة التي تشير إلى صعوبة محاصرة الأدبية ، وصعوبة تطويقها ، لأن النسبية فيها ـ إبداعا ونقدا ـ صارت قدرا يرافق أي مسعى يحاول الدوران حولها فضلا عن اقتحام عوالمها الحميمة التي تبدو على الدوام أبية مراوغة .

وبعد ، أعتقد أن المسعى نحو العلمية في الأدبية غير ممكن تماما نظريا وعمليا ، كما أن الاستمرار في خلع القداسة على الأدبية والتراجع عن تنفيذ خصائص أساسية وقوانين عامة مسعى لا أؤمن عليه ، فثمة ملحظ أساسي هنا وهو أن التنظير هو دائما نزوع نحو الاستقرار وتنفيذ قوانين كلية ، وأن الأدب والإبداع في أفضل تحققاته هو نزوع نحو التفرد والخصوصية ، والجمع بين هذين المتناقضين إشكالية أساسية يجب دائما أخذها بعين الاعتبار .

٤ـ خاتمة :

وماذا بعد متابعة هذه النصوص في معرض واحد ؟ إن تجميعها في معرض واحد فيه تنضيد لوجهات نظر متعددة يمكن الاستصفاء منها مجتمعة مفهوما متماسكا في الأدبية . فنص ابن المقفع يقول بالإيجاز وإشارية اللغة . ونص بشـر

ابن المعتمر يشير أيضا في اتجاه السيطرة على اللغة ، فالأدبية عنده تتجلى في قدرة الأديب على السيطرة على اللغة لإدماج خطاب الخاصة مع خطاب العامـــــة ، للمساهمة في كسر النخبوية والطبقية . وفي جهد ابن المقفع وبشر اهتمام بالمتلقي وبالسياق الذي يصب فيه النص . وفي نفس الاتجاه أيضا من الاهتمام بالمتلقي يقف الجاحظ في نظرية البيان حيث تكمن أدبية النص عنده في الجانب الوظيفي لأصناف الدلالات التي عددها ، وبالضبط تكمن في مستوى الكشف المتحقق في النص . أما الجرجاني فيركز على الوظيفة الجمالية ، وتكمن الأدبية عنده في معنى المعنى الذي تحقق عن طريق الاتساع في اللغة وعن طريق الاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل ، ومن ثم تكمن الوظيفة الجمالية والمتعة التي يحققها النص ويمنحها للقارىء ، متمثلة في متعة الكشف عن طبقات المعاني الماثلة في النص . والأدبية عند الفارابي وابن سينا وحازم القرطاجني والسجلماسي تكمن في عنصر التخييل حيث التركيز على أهميته ، وأهمية البراعة في تخييل الأشياء البعيدة التي إذا ما تحققت في النص فهي جوهر أدبيته . وهذه النظرات حول التخييل والمحاكاة ترافقت مع المصطلح المبكر الذي حول مفهوم الأدبية ، وهو مصطلح القول الشعري ، الذي يعني أن كل قول يتضمن القدرة على إنتاج الشعرية فهو قول شعري بغض النظر عنه ، وأن تلك القدرة فيه هي جذوة أدبيته .

إذاً فهذه النصوص مجتمعة تعمل على محاور إذا تضافرت اجتمعت من خلالها خصائص الأدبية ، فثمة اتفاق على أن الأدبية تكمن في الخطاب في مستواه الجمالي لا مستواه النفعي العادي . ومع ذلك فثمة تأكيد أيضا على الجانب الوظيفي للخطاب الأدبي . ويتمثل في كسر النخبوية كما هو عند بشر مثلا ، ويتمثل في الكشف عن حقائق الكون والمعاني المضمرة كما هو عند الجاحظ ، كما يتمثل في الجانب الوظيفي الجمالي الصرف المتحقق في متعة التلقي ، وهو الجانب الذي أكد عليه الجرجاني . وهذا الجانب الوظيفي الجمالي يتأتى من عنصر التصوير والتخييل ، الذي تواتر كثيرون في التأكيد عليه . وهذه جوانب متآخـــذة ـ كما

يرى ـ متماسكة عند هؤلاء للتنظير لذاك الشيء أو لتلك الأشياء التي تهب النـــص أدبيته .

ولعله من البديهي القول إن النظر في الأدبية هو بالضرورة نظر في اللغة باعتبارها إحدي الظواهر الوجودية ولذا من المهم أيضا هنا الإشارة إلى الأساس المعرفي (الأبيستمولوجي) الذي ينطلق منه ويستند إليه مثل ذلك النظر .

إن المتأمل في ما مضى من نصوص يستطيع أن يلحظ الموقف إزاء اللغة والكون ، فالنصوص تنطلق من رؤية تقول بقدرة الإنسان على السيطرة على ظاهرة اللغة بوصفها إحدى الظواهر الوجودية المرتبطة به ، ويتمثل ذلك في تأكيد النصوص على السيطرة على المعنى ، فابن المقفع يؤكد أهمية الإيجاز والتكثيف ، وبشر يلح على هذه السيطرة بالتأكيد على أهمية تقريب المسافات بين معاني الخاصة والعامة . والبيان عند الجاحظ هو في السعي نحو الكشف عن حقائق الكون والمعاني المضمرة ، وعند الجرجاني ثمة هاجس يعدو وراء المعاني الغائرة ووراء اقتناص لحظة التواشج عند تقاطع المتنافرات . وفي النصوص التي تحدثت عن المحاكاة والتخييل ثمة اهتمام بتخييل الأشياء البعيدة وإن ذاك هو مكمن البراعة والأدبيــة .

فمن وراء هذا كله حنين واحد ورؤية مشتركة تقوم على همّ استدناء البعيد المتعالي ولم المتنافر عند اشتباك العلائق في علاقة متواشجة متحدة . وهذه محصلة تناقض في جانب منها جانب من رأي شائع ، تناقضه في إحدى تفصيلاته ، في ذلك الجانب القائل بأن الرؤية التي تكرسها النظرية البيانية للمعرفة رؤية تقوم على الانفصال وليس الاتصال . (٣٦) وليس هنا موضع مناقشة هذا الاختلاف والمناقضة ، ولكن كان لا بد من هذه الإشارة في هذا السياق ، وثمة بحث في طور الإعداد حول نزعة التوحد هذه أبسُطُ فيه أفكاري حول هذه الرؤية .

لقد عكست النصوص المعالجة في هذه الدراسة وجهة نظر تعتقد بقدرة الإنسان على السيطرة ، وهو موقف شبيه إلى درجة كبيرة ـ ومع الفـــــــارق

الأبيستمولوجي الجذري أيضا ـ ببعض الاتجاهات الغربية الحديثة التي نظرت للأدبية . ولعل نصوص الجاحظ السالفة حول البيان أبرز النصوص ، ذلك البيان الذي هو عنده ليس إلا استراتيجية الدلالة الكونية واستراتيجية الإنسان إذ يشتبكان في علاقة الكشف والمعرفة ، تلك العلاقة التي يتحول الهدف عندها إلى هدف معرفي في الإنسان وفي الكون ، فيهما وبهما معا . كما أنهما (أي الرؤية الحديثة والقديمة) يتقاطعان أيضا من حيث الرؤية التي تنحو نحو نزع القداسة عن اللغة . فليس ثمة موقف تقديس أمام اللغة الأدبية . ومع أن بعض المحدثين اليوم يقفون موقفا تقدسيا أمام اللغة الأدبية ، موقفا يرهب ويهرب من الجزم والحديث بجرأة لما يعتقد أنه هو هذا سر الأدب وأن هذه هي جوهريته وهذه هي خصوصيته ، ففي الوقت نفسه هناك بعض الاتجاهات الحديثة التي سعت إلى كسر هذه القدسيـة ، وإخضاع لغة الأدب للدخول إلى حقل المعامل والتجريب الأمبيريقي . ولقد عكست النصوص العربية القديمة المعالجة هنا موقفاً للمنظرين مندفعا ومقتحما لتلك الهالة المقدسة التي يشعشعها الأدب والإبداع حول نفسه ، لتحديد أسرار جماله وضبط قوانين خطابه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنه إذا كان هذا التقاطع ـ مع المفارقات والفروق الجذرية بينهما ـ يستند عند العرب القدامى على ذلك الموقف المعرفي إزاء الكون ، ويستند إلى المنظور الإيماني الذي لا يخلع القداسة على شيء سوى الله فإنه ـ بالدرجة الأولى ـ عند هؤلاء المحدثين يأتي من اعتقادهم بإمكانية سيطرة الإنسان على ظواهر الوجود ، ومن إيمانهم بمناهجهم وثقتهم برهافة الأدوات والآليات التي تهيأت لها لسبر الخطاب الأدبـي والنظر فيه متحررين من ذلك الضاغط الذي دفع بأولئك العرب الأوائـل ، الذين وقفوا أمام الكلام الإلهي الذي جاء يتحداهم ، فراحوا يستعينون بما لديهم من قدرات إبداعية ، وقدرات نقدية تنظيرية وتفسيرية وتأصيلية ، ليقفوا على أسرار إعجاز التنزيل وليقتفوا أثر الخطاب الإلهي مقلدين ، محاولين بالإبداع والتفسير والتأصيل والنقد والتنظير أن يصلوا عن طريق اللغة إلى إدراك الحقيقة الوجوديـة

في محاولة للتخطي ـ عن طريق السيطرة على اللغة ـ إلى عتبات الميتافيزيقيا كشفا ومعرفة . ومن هنا كانت اللغة محورا أساسيا ومرتكزا معرفيا في تكوين الفكر العربي عموما وليس في تكوين الفكر النقدي فحسب ، ومن هنا أيضا كان الخطاب الأدبي والبحث في الأدبية انعكاسا واضحا لذلك المرتكز ولذاك التحدي ، ولذاك الهم الوجودي الكبيـر .

الهوامـــــــش

http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ـ تودوروف ، نقد النقد . ترجمة سامي سويدان ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافيـة ، ١٩٨٦م ، ص ٢٣ .

٢ـ لتوفيق الزيدي كتاب بعنوان (مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري) من منشورات دار سراس ، ١٩٨٥م . وهذا البحث القيم وإن كان في صلب موضوع هذه الدراسة إلا أنه يتوقف أولا عند نهاية القرن الرابع ، كما أن الباحث يستخلص هو بنفسه ما يراه كامنا في النصوص حول مفهوم الأدبية ، أما ماتقدمه هذه الدراسة وكما يشير عنوانها بدقة (في البحث عن الأدبية) فهو أنها تعمد مباشرة إلى النصوص التي تنص صراحة على مسعى التنظير وتنضيد القوانين الكلية للخطاب الأدبي ، وهما ـ كما يرى ـ منحيان مختلفان .

٣ـ ينظر مثلا كتاب نقد النقد لتودوروف ، الفصول الثلاثة الأولي خاصة ، وينظر مقاله عن الأدبية عن السيميولوجيا قراءة لرولان بارت مغامرة الدال لستيفن نوردابل لاند ، ترجمة أحمد الميني ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ١٨ ـ ١٩ ـ ١٩٨٢م ص ص ٨٢ ـ ٩٦ . وينظر مقالة : شارل مورون والنقد النفسي ، من الاستعارة الملحة إلى الأسطورة الشخصية للدكتور فؤاد ابومنصور ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٢٣ ، ١٩٨٣م ، ص ص ١١٣ ـ ١٢١ . وينظر مقالة نظريات الأدب في القرن العشرين لـ د.و. فوكيما والرود كون ابش في مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد عدد ٣ ، ١٩٨١م ، ص ص ٢٣٤ ـ ٢٤٢ . وينظر مقالة عن كتاب البلاغة العامـة لمؤلفيه : دوبوا ، وادلين ، وكلنكنبارن ، وبير ، ومنقاي ، وترينو ، قدمه عبدالقادر المهيري

في مجلة حوليات الجامعة التونسية عدد ٨ ، ١٩٧١م ص ص٢٠٧ ـ ٢٢١ ... الخ .

٤ـ ورد لفظ الشعرية عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ط٢ . ، بيروت : دار الغرب الإسلامي ١٩٨١م ، ص ١١٧ في نص منقول عن ابن سينا ، كما ورد في المنهاج أيضا ص ١١٩ كذلك ، ولم يكن يعني بهذا اللفظ المصطلح بمفهومه الحالي ؛ وإنما كانت الكلمة ترد في سياق الحديث عن الأقاويل الشعرية ، وكان حازما يتجوز أحيانا خلال السياق بحذف كلمة الأقاويل وإبقاء الشعرية اعتمادا على ورود كلمة الأقاويل في أول الحديث . أما مصطلح القول الشعري والأقاويل الشعرية فساتحدث عنه في موضوع لاحق من هذه الدراسة .

٥ـ ينظر مثلا نقد قدامة بن جعفر لها في نقد الشعر . بتصحيح س .أ. بونيباكر . مطبعة بريل ، ليدن ، ١٩٥٦م ، ص ١٢ .وينظر نقد أبي هلال العسكري لها في كتاب الصناعتين الكتابة والشعر . تحقيق د. مفيد قميحة . ط١ ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠١هـ (١٩٨١م) ، ص ٧٣ . وينظر كذلك نقد عبدالقاهر الجرجاني لها في أســـــرار البلاغـة ، تحقيــق هـ. رتيـر . ط. مصــورة من طبعــــه استانبول ١٩٥٤م ، ص ص٢١ ـ ٢٣ . وفي دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٤٠٤هـ (١٩٨٤م) ، ص ص ٧٤ ـ ٧٦ .

٦ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط ٤ . القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٩٧٥م ، جـ ١ ، ص ص ١١٥ ـ ١١٦ .

٧ـ المصدر السابق ، جـ ١ ، ص ١٣٦ .

٨ـ المبرد ، البلاغة . تحقيق رمضان عبدالتواب . ط١. القاهرة : دار العروبة ، ١٩٦٥م ، ص ٥٩ .

٩ـ المصدر السابق ، ص ص ٥٩ ـ ٦٧ .

١٠ـ أبوهلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ينظر مثلا التعريفات والآراء البلاغية ص ص ١٩ ـ ٦٥ .

١١ـ المرزوقي . شرح ديوان حماسة أبي تمام ، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هـارون ، ط١ . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٣٧١هـ (١٩٥١م) . جـ ١ ، المقدمـــــة ، ص ٥ .

١٢ـ ينظر بعض إشارات حول مفهوم البيان عموما وعلاقته بمفهوم الأدبية في كتاب الدكتور عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير . ط١. جدة : النادي الأدبي ، ١٤٠٥هـ ، ص ١٦ . وقد سبقني إلى هذا القول أستاذي الدكتور الغذامي ؛ وأنا أتفق معه حول هذه المقولة .

١٣ـ الجاحظ ، البيان و التبيين ، جـ١، ص ٧٦ .
١٤ـ مما يؤكد هذه العلاقة التواشجية ، ما يذكره بعض الدارسين من أن أصل عنوان كتاب الجاحظ هو البيان والتبيُّن ، وليس البيان والتبيين ، حيث البيان من شان المبدع والتبيُّن من شان السامع أو المتلقي ، وهي تواشجية واضحة في العنوان كذلــك .
١٥ـ أقول إنه نظر إلى النص باعتباره كلاً واحداً وبنية متآخذة على الرغم من أن حديثه كان منصباً على الجملة ، وماذاك إلا لأن حديثه لا يمكن أن يفهم منه أنه يقصد الجملة وحدها ، ومن التطفيف لكامل جهده ورؤيته أن يُنظر إليها على هذا النحو الضيق ، وماذاك إلا لأن الجملة بالضرورة تشتبك مع الجملة السابقة واللاحقة في جملة علاقات ، هذه العلاقات هي التي تشكل بنية النص كاملا .
١٦ـ دلائل الإعجاز ، ص ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .
١٧ـ تحدث كثيرون عما لدى الجرجاني من لفتات مبكرة بارعة . وبعضهم حاول عكس مفاهيم حديثة على بعض نصوص الجرجاني . مثل : مسائل التصوير ، ومبدأ إشارية اللغة ، والمعنى المرجأ . ومن أبرز تلك المحاولات محاولات د. كمال أبي ديب ، ود . الغذامي في عدد من مقالاتهما . وفيما يخص مسالة معنى المعنى أشار د. الغذامي إلى أن كلام الجرجاني يشبه إلى درجة كبيرة ما قاله دريدا عن المعنى المرجأ . ولست أتفق معه في هذا القول على إطلاقه ، ففي كلام الجرجاني فعلا شيء يناوش هذه الفكرة ويقاربها ، ولكن في كلامه أيضا مايكبح المضي مطلقا وراء هذه المقولة .
١٨ـ المصدر السابق ، ص ٢٦٥ .
١٩ـ المصدر السابق ، ص ص ٦٤ ، ٦٥ .
٢٠ـ أسرار البلاغة ص ، ١٢٦ .
٢١ـ المصدر السابق ، ص ١٢٨ .
٢٢ـ أبونصر الفارابي ، كتاب الشعر تحقيق د.محسن مهدي ، مجلة شعر . خريف ١٩٥٩م ، جـ ١٢ ، مج ٣ ، ص ص ٩٢ ، ٩٣ .
٢٣ـ المصدر السابق ، ص ٩٣ .
٢٤ـ المصدر السابق ، ص ٩٥ .
٢٥ـ السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق علاّل الغازي ، ط١ . الرباط: مكتبة المعارف ، ١٤٠١هـ (١٩٨٠م) ، ص ٢١٨ .
٢٦ـ المصدر السابق ، ص ص ٢١٨ ، ٢١٩ .
٢٧ـ استخدم ابن خلدون مصطلح علم الأدب بوصفه واحداً من أربعة علوم من علوم العربية .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو يخص النقد أو علم النقد . وكان بالإمكان أن يدرج هنا ضمن المحاولات للتنظير لعلم الأدب لولا أن ابن خلدون نص ، قبل حديثه عن هذا العلم ، نصا صريحا قاطعا على أنه يرى أن بلاغة الشعر غير بلاغة النثر . وبالتالي فإن علم كل منهما يختلف عن علم الآخر . ولذا فإن وضع تنظيره لعلم الأدب في نسق نصوص هذا البحث تلك الرامية إلى التنظير للبلاغة العامة يعتبر إدخالا لنص غير متجانس مع بقية النصوص ، فضلا عن أنه يعد اجتزاء مناقضا لمفهوم ابن خلدون النقدي عموما . ينظر مقدمة ابن خلدون ، ط٤ ، بيروت : دار مكتبة الهلال . ١٣٩٨هـ (١٩٧٨م) ، الفصل الذي خصصه لعلم الأدب ، ص ٥٥٣ ، وما بعدها .

٢٨ـ أعني بهذا المفهوم الدقيق المتخصص لمعنى مصطلح علم الأدب . وإلا فاستخدام « علم الأدب » مفرغا من هذه الدلالة المتخصصة قد ظهر قبل ذلك بكثير ، فقد أورده الجاحظ في كلام نقله عن محمد بن عبدالله بن علي بن عبدالله بن عباس . وهو قوله : "كفاك من علم الدين أن تعرف مالايسع جهله ، وكفاك من علم الأدب ، أن تروي الشاهد والمثل » . ينظر البيان والتبيين جـ ١ ، ص ٨٦ .

٢٩ـ د. سعد مصلوح . شكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ، ضمن بحوث قراءة جديدة لتراثنا النقدي الصادرة عن النادي الأدبي الثقافي في جـــــــدة في ١٤١٠هـ (١٩٩٠م) ، مج ٢ ، ص ص ٨١٩ ـ ٨٦٨ .

٣٠ـ السكاكي . مفتاح العلوم . ضبطه نعيم زرزور . ط١ ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ١٤٠٣هـ (١٩٨٣م) . ص ٦ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣١ـ المصدر السابق ، ص ٧ .

٣٢ـ سعد مصلوح ، شكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية ضمن بحوث قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، مج ٢ ، ص ٨٤٥ .

٣٣ـ ينظر ماكتبه د.حمادي صمود حول المدرسة الشكلانية في « معجم لمصطلحات النقد الحديث » في حوليات الجامعة التونسية ، ١٩٧٧م ع ١٥ ، ص ١٣٣ .

٣٤ـ ينظر ماكتبه د. شكري عياد في مقالة له بعنوان « موقف من البنيوية » في مجلة فصول ، ١٩٨١م مج ١ ، ع ٢ ، ص ١٩٥ .

٣٥ـ ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ، دار الفكر ١٣٥٩هـ (١٩٤٠م) جـ٢ ، ص ١١٤ .

٣٦ـ محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي ، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربيـــــة ، ط ٢ ، ١٩٨٧م ، ص ٣٨ .

طرق نقل المصطلح الأدبي الغربي في نقد الدكتور شكري عياد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. صالح معيض الغامدي

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على كيفية تعامل الدكتور شكري عياد مع المصطلح الأدبي الغربي في كتاباته النقدية ، لما له من خبرة طويلة ورائدة في هذا المجـال .

والدكتور عياد واحد من النقاد العرب الذين بذلوا جهودا حقيقية في سبيل تبني وتأصيل بعض المصطلحات النقدية والأدبية الأجنبية لسد الفراغ الذي كان موجودا ـ ومازال ـ في مصطلحنا النقدي العربي . وينبغي أن نشير هنا إلى أن تقديم المصطلح النقدي الغربي إلى عالمنا العربي تم أساسا ـ بخلاف المصطلح العلمي ـ عن طريق مجهودات فردية قام بها النقاد والكتاب العرب . وقد اتخذ هذا التقديم أشكالا مختلفة لعل من أهمها الأشكال التالية :

١ـ قوائم ملحقة ببعض الكتب والدراسات النقدية .

٢ـ معاجم تهتم بالمصطلح الأدبي بشكل عام مثل « معجم مصطلحات الأدب » لمجدي وهبه ، أو بالمصطلح الأدبي لجنس أدبي معين مثل « معجم المصطلحات الدرامية » لإبراهيم حمادة .

٣ـ مصطلحات مبثوثة في ثنايا بعض الكتب والدراسات النقدية .

والشكل الثالث هو أكثر الأشكال بروزا في هذا المجال ، وهو الشكل الذى ظهرت من خلاله جهود الدكتور عياد ، وإن كان يعتزم إخراج قاموس خاص بالمصطلح الأدبي (١) .

سنحاول تحقيق الهدف الآنف الذكر لهذه الدراسة من خلال التعرف على هذه المصطلحات ، وتحديد الطرق والوسائل التي استخدمها الدكتور عياد لإدخال هذه المصطلحات إلى اللغة العربية . وفى سبيل تحديد هذه المصطلحات ، سوف نهتم فقط بالمصطلحات التي تستخدم باستمرار في النقد الأدبي الغربي وتدرج عادة في القواميس الأدبية الغربية مثل A Dictionary of Litrary Terms لـ (كودن) ، أو Glossary of citrary cerms لـ(ابرامز)...الخ . وهذه المصطلحات هي التي تصف (أو تشير إلى) مدارس وحركات وأجناس ونظريات وتقنيات أدبية ونقدية . لذلك لن تهتم هذه الدراسة ببعض الكلمات والعبارات المترجمة أو المعربة في كتابات الدكتور عياد مثل « جنتلمانية » ، و « ديمقراطية » .... الخ ، لكونها غير أدبية . أيضا لكى يدرس المصطلح الواحد هنا ، يجب أن يكون قد استخدم من قبل الكاتب استخداما أدبيا أكثر من مرة واحدة سواء في كتاب واحد أو في كتب مختلفة .

ونود أن نشير هنا إلى أن تركيز هذه الدراسة على كيفية تعامل الدكتور عياد مع المصطلح الغربى لايعني ـ بأي حال ـ التقليل من جهوده الكبيرة في خلق أو بعث الكثير من المصطلحات العربية الأصلية . وما أهملنا هذه المصطلحات إلا لأنها لا تشكل مشكلة رئيسية في النقد العربي الحديث ، ولأنها ـ في اعتقادنا ـ نادرا ما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتعامل مع الفنون القصصية والمسرحية التي تحتل حيزا كبيرا من كتابات الدكتور عياد التي اعتمدنا عليها في إعداد هذه الدراسة . كما نودّ الإشارة إلى أن القصد من إيرادنا لبعض الأمثلة في هذه الدراسة هو التمثيل فقط وليس الحصر .

الكتب المعتمدة للدراسة :

في سبيل إعداد هذه الدراسة ، قمنا بمسح عام لخمسة كتب من كتب الدكتورعياد نشرت خلال الفترة من ١٩٥٩ و ١٩٨٥م . وهذه الكتب تتعامل مع أجناس أدبية مختلفة ، وتحتوي على كتاباته النقدية وعلى بعض المواد المترجمة من لغات غربية . الكتاب الأول هو «البطل في الأدب والأساطير» (القاهرة ، ١٩٧١م) . وهذا الكتاب هو « بحث نقدي مقارن عن البطولة في الأدب والأساطير » (٢) . أما الكتاب الثاني فهو « تجارب في الأدب والنقد » (القاهرة ، ١٩٦٩م) الذى يحتوي على مقالات نقدية متنوعة كتبت في الفترة من ١٩٥٢م إلى ١٩٦٧م تحمل العناوين التالية : « أدبنا والأدب العالمي » ، و « من تراث الجيل السابق » و « تجــارب في الشعر » ، و « تجارب في الرواية » ، و « تجارب في القصة القصيــــــرة » ، و « مناقشة » . والكتاب الثالث هو « القصة القصيرة في مصر » (القاهرة ٦٨ ـ ١٩٦٩م) . ويناقش هذا الكتاب أصول فن القصة القصيرة في الأدب العالمي ، ويتتبع تطور بعض الأشكال القصصية في الأدب ألعربي القديم مثل المقامة والخبر ، كما يناقش تمثل أو استيعاب الأدب العربي الحديث لفن القصة القصيرة من الآداب الغربية . والكتاب الرابع هو « الأدب في عالم متغير» (القاهرة ١٩٧١م) . والذي يناقش قضايا متنوعة تهم الأدب والثقافة العربية الحديثة .أما الكتاب الخامس والأخير فهو « اتجاهات البحث الأسلوبي » (الرياض ، ١٩٨٥م) وهذا الكتاب هو عبارة عن ترجمة من اللغة الفرنسية والإنجليزية لعدد من الدراسات الأسلوبية ، إضافة إلى دراسة واحدة كتبها الدكتور عياد بعنوان « البلاغة العربية والأسلوبيــــة » .

وهذا الوصف السريع لمحتويات الكتب الخمسة مهم وضروري لإعطاء القــارىء

فكرة عامة حول الموضوعات التي تناولها الدكتور عياد في نقده . فباستثناء الكتاب الرابع ، نجد أن معظم الموضوعات التى تناولتها هذه الكتب ، ربما تقع في مجال الأدب المقارن ، الأمر الذي جعل حاجة الدكتور عياد إلى إدخال عدد كبير من المصطلحات الأدبية الغربية في نقده ملحة وضرورية جدا . إضافة إلى ذلك ، نجد أن تركيزه على نقد القصة القصيرة والرواية والمسرح جعل من المستحيل عليه تجنب استخدام الكثير من المصطلحات الغربية المتعلقة بنقد هذه الأجناس الأدبية الجديدة في أدبنا العربي .

طرق إدخال المصطلحات :

على الرغم من اعتراف الكثير من النقاد والدارسين والمعجميين العرب ـ منذ وقت طويل ـ بالحاجة الماسة لإدخال كثير من المصطلحات العلمية والأدبية الغربية إلى اللغة العربية ، إلا أنه لا يوجد بينهم اتفاق حول الطريقة (أو الطرق) التى ينبغي أن تستخدم لنقل هذه المصطلحات . فعلي القاسمي ـ على سبيل المثال ـ يذكر ست طرق استخدمت في هذا المجال ، هي : (١) استعارة اللفظ [التعريب] ، (٢) الترجمة ، (٣) الاشتقاق ، (٤) إعطاء كلمات عربية موجودة معان جديدة ، (٥) توسيع معاني الكلمات العربية الموجودة ، (٦) النحت (٣) .

وإذا بحثنا عن الطرق التي استخدمها الدكتور عياد في سبيل تقديمه المصطلح الأدبي الغربي إلى العربية ، فسنجد أن الترجمة والتعريب هما الطريقتان اللتان استخدمتا في أغلب المصطلحات ، ولأن مصطلحي الترجمة والتعريب عادة ما يستخدمان استخداما ترادفيا ، فلا بد من الإشارة هنا إلي أن « التعريب غير الترجمة ... (فالترجمة) نقل معنى وأسلوب من لغة إلى أخرى ، بينما التعريب هو رسم لفظة أجنبية بحروف عربية وهو ما يعرف بالإنجليزية بال Transliteration أو Transcription أو الترجمة الصوتية » (٤) .

١- الترجمة :

الترجمة هى من أكثر الطرق التي استخدمها عياد لإدخال عدد كبير من

المصطلحات الأدبية إلى كتاباته النقدية . وهذه الطريقة ، بالطبع ، تستلزم توسيع معاني بعض الكلمات العربية أو اعطاءها معان جديدة . وفي سبيل تقديم المصطلح مترجما ، نجد أن عياد قد استخدم الأساليب أو الحيل التالية

أ ـ تقديم ترجمة للمصطلح الغربي مصاحبة بالمصطلح في لغته الأصلية . فكثيرا ما يأتي المصطلح الغربي مسبوقا بترجمته العربية كما في :

* وهنا تظهر الحيوية Animism خلفاً للطوطمية (البطل : ١٢٨) .
* ولكن الأمارة (Indice) لا تعنى العلامة Signe (اتجاهات : ٨٢) .

وقد يأتى ـ في أحيان قليلة ـ متبوعا بها كما في :

* وهى ترادف بدقة كلمة Conundrum (تورية) (اتجاهات : ٥٤) .

ويبدو أن السبب الذي من أجله استخدم عياد هذا الأسلوب ليس هو إعطاء القارىء العربي ترجمة للمصطلح الغربي فقط ، بل ليجعل هذا المصطلح مألوفا لديه كما هو فى لغته الأصلية ، وذلك لكي « يحطم الحاجز بين القارىء العربي وحركة الفكر العالمي » (٥) ، كما يقول عياد نفسه .

ب ـ تقديم ترجمة للمصطلح الغربي متبوعة بتعريب للمصطلح يوضع عادة بين شرطتين أو هلالين ، كما في الأمثلة التالية التي تعامل فيها مع مصطلح Idealism وRaelism و Hermeneutics :

*... المذهب الوجودي ـ الأيدليزم ـــ (القصة : ١٤٥) .
*... كما أن « الواقعية » في اللغات الأوربية (ريالیزم) (الأدب : ٦٦) .
* ... في مرحلة التفسير (الهرمنيوطيقا) (اتجاهات : ١٣٩) .

ج ـ تقديم ترجمة للمصطلح الغربي متبوعة أما بكلمة عربية أخرى توضع كبديل لكلمة الترجمة أو بعبارة عربية لشرح المصطلح ، كما نرى في المثالين التاليين :

* إن العقدة ، أو سرد الحادث في الرواية التقليدية (الأدب : ١٠٢) .
* لوحة تأثرية (انطباعية) (اتجاهات ٩٥) .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويستخدم هذا الأسلوب غالبا عندما يقوم عياد بتقديم المصطلح الغربي للمرة الأولى ، عندما يشعر بأن قارئه قد أصبح على علم بالمصطلح فإنه يستخدم الكلمة التي اختارها سابقا لتعريب المصطلح فقط . ونقول هنا « غالبا » لأننا قد وجدنا بعض الحالات القليلة التي قدم فيها المصطلح الغربي مترجما ومصاحبا بكلمة بديلة أو بعبارة شارحة على الرغم من أنه قدم بهذه الطريقة من قبل .

د ـ تقديم المصطلح الغربي مترجما من دون كلمة بديلة أو عبارة شارحة . وهذا الأسلوب هو الأسلوب الأكثر استخداما لإدخال المصطلح الغربي مترجما في كتابات عياد . ولأن المصطلحات الغربية التي قدمت بهذا الأسلوب في كتابات عياد كثيرة جدا ، فسوف نذكر منها ما يلي على سبيل التمثيل : التطهير ، وتيار الوعي ، والشخصية المسطحة ، والشعر الحر ... إلخ . وهذه المصطلحات أصبحت بطبيعة الحال ـ جزءا لا يتجزأ من المصطلح النقدي العربي العام .

٢ـ **التعريب** :

التعريب هو الطريقة الأخرى التي أدخل من خلالها عدد كبير من المصطلحات الأدبية الغربية في كتابات عياد النقدية ، بعد أن أخضعت لنظام اللغة العربية الصوتي . وهذه الطريقة تستخدم ـ غالبا ـ لإدخال المصطلحات التي شعر عياد باستحالة ـ أو بعدم جدوى ـ ترجمتها ، وذلك لعدم وجود المقابل المناسب في العربية ، كما هو الحال مع مصطلحي Pragmatism و Totemism الذين نقلا إلى العربية بـ (البرجماتية) (اتجاهات : ١٧١) و (الطوطمية) (البطل : ١٢٨) . ويدخل عياد هذه المصطلحات في كتاباته النقدية عبر الوسيلتين أو الحيلتين التاليتين :

أـ تقديم المصطلح الغربي المعرب مصاحبا بترجمة تقريبية أو بعبارة شارحة ، كما يتضح ذلك من المثالين التاليين اللذين أدخل من خلالهما مصطلحي Hamartia و Humanism :

* فأرسطو في نظريته المشهورة عن « الهامارتيا أو السقطة المدمرة .

(البطل : ٦) .

* .. جعل حركة « الهيومانزم » (المذهب الإنساني) كلها ممكنة (اتجاهات : ٧٣) .

ولا بد من الإشارة هنا إلي أن أغلب المصطلحات المعربة عادة ما توضع بين علامتي تنصيص ، أما الترجمة أو العبارة الشارحة فتوضع بين هلالين أو شرطتين.

ب ـ تقديم المصطلح الغربي المعرب بدون أية ترجمة أو عبارة شارحة . وهذه الطريقة هي الأكثر استخداما ، حيث نجد أن عيادا عرَّبَ عددا كبيرا منْ المصطلحات الغربية وأدخلها في كتاباته النقدية دون شعور بالحاجة إلى ترجمتها أو شرحها لقارئه ، وذلك لأن هذه المصطلحات أصبحت ـ فيما نعتقد ـ جزءا لا يتجزأ من مصطلح النقد العربي الحديث . ونذكر من هذه المصطلحات ـ على سبيل المثال ـ ما يلي : التراجيديا ، الكوميديا ، الدراما ، الفلكلور ، المنولوج ، التكنيك ، الميلودراما ، الرومنسية ، السريالية ... إلخ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحدة المصطلح واستمراريته :

تشكل ظاهرة تعددية المصطلحات الأدبية الغربية المستعارة في النقد العربي الحديث مشكلة كبري تعوق دائما استقرار هذه المصطلحات ، وبالتالي تقلل من قيمة الفائدة التي يجنيها نقدنا الحديث من هذه الاستعارة . وقد أشار إلى مشكلة التعددية هذه عدد من النقاد والدارسين العرب ، منهم ـ على سبيل المثال ـ توفيق الزيدي الذي يشكو من قلة تلك المصطلحات الموحدة في النقد العربي الحديث مقارنة بالكثرة الكاثرة من تلك المصطلحات التي تستخدم استخداما متباينا حتى من قبل الناقد الواحد ، والذي يجعل استقرار المصطلح في النقد العربي الحديث شرطا أساسيا لكل محاولة في سبيل إنشاء نظرية نقدية عربية (٦) ولعل من أهم أسباب هذه التعددية في المصطلح النقدي تعدد طرق إدخال المصطلح الغربي التي أشرنا إليها آنفا ، يضاف إلى ذلك تعدد اللغات الغربية التي تستعار منها هذه

المصطلحات .

وإذا ما أردنا تقييم وحدة المصطلح واستقراره عند عياد ، فسنجد أنه ـ على الرغم من وعيه المدهش بأصول المصطلحات التي يستخدمها ، وبتطورها واستخداماتها ـ لم ينج أيضا من مشكلة ثنائية المصطلح وتعدديته ، أو بمعني آخر ، استخدام كلمتين أو أكثر لإدخال مصطلح غربي واحد ، كما هو واضح في بعض الأمثلة التي ذكرناها آنفا . وكما هو متوقع ، فالسبب الرئيسي وراء ثنائية المصطلح في كتابات عياد النقدية هو ثنائية الطريقة التي استخدمت لنقل المصطلح (الترجمة والتعريب). ولكن الأمانة تقتضي أن نشير هنا إلى أن ثنائية بعض المصطلحات في نقد عياد قد تبدو في بعض الأحيان مبررة . فقد لاحظنا أن عيادا يميل إلى استخدام مصطلح ما مترجما في سياق يختلف عن السياق الذي يستخدم فيه ذلك المصطلح معربا . فمصطلح Bourgeois ـ مثلا ـ يستخدم معربا « برجوازية » عندما يناقش عياد تأثير البرجوازية على القصة الأوربية ، ويستخدم مترجما « الطبقة الوسطى » عندما يناقش تأثير هذه الطبقة على القصة المصرية (القصة : ١٠ ، ٨٧) ، ومن المصطلحات الأخرى التي توضح هذه النقطة مصطلح Modernism الذي يستخدمه عياد معربا « مودرنزم » عندما يتحدث عن الحداثة كحركة أدبية غربية ، لكنه عندما يتحدث عنها في الأدب العربي فإنه يستخدم هذا المصطلح مترجما « حداثة» (اتجاهات : ٣٠٦ ، الأدب : ١٣) .

وعلى الرغم من أن التعريب يظل طريقة مهمة عول عليها عياد في إدخال كثير من المصطلحات الأجنبية ، إلا أن كتابات عياد النقدية المتأخرة تبدي توجها واضحا إلى استخدام الصيغ المترجمة لمصطلحات سبق تقديمها عن طريق التعريب . فهو لم يعد يستخدم ـ مثلا ـ مصطلحي « ريالزم » و « اكليشيه » المعربين ، بل يستخدم ترجمتهما « الواقعية » و « الروسم » . وربما كان السبب في هذا التوجه إدراك الدكتور عياد بأن المصطلحات التي سبق أن قدمها معربة ومترجمة في آن ، قد أصبحت مفهومة لدى قرائه ، ومن ثم لم تعد هناك حاجة إلى تقديمها معربة .

ومشكلة اضطراب المصطلح وعدم استقراره عند عياد ليست مقصورة على المصطلحات التي قدمت مترجمة فقط . ومن الأمثلة التي توضح ذلك ترجمته لمصطلح Plot فمرة يترجمه بـ « العقدة أو تسلسل الحوادث » (القصة : ٧) ، ومرة بـ « العقدة أو سرد الحوادث » (الأدب : ١٠٢) ومرة أخرى بـ « العقدة أو الاحدوثة » (تجارب : ١٠٥) . ومن الواضح هنا أن هذا الاضطراب في استخدام هذا المصطلح لا يدل على عدم معرفة الدكتور عياد بما يعنيه هذا المصطلح ، بل يدل على صعوبة إيجاد اللفظ العربي البديل الذي ينقل دلالات المصطلح .

وأخيرا فإن من أسباب عدم استقرار بعض المصطلحات عند عياد استخدامه أحيانا للفظين العربيين « علم » و « فن » لنقل بعض المصطلحات النقدية الغربية . فمثلا ، نجد أن مصطلح Mythology ينقل تارة بـ « المثلوجيا » وتارة أخرى بـ « فن الأساطير » (البطل : ٩١ القصة : ٦) ، أما مصطلح Stylistics فينقل مرة بـ « الأسلوبية » ومرة بـ « علم الأسلوب » (اتجاهات : ١١٨ ، ٤٨) .

د. صالح معيض الغامدي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١ـ شكري عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي ، القاهرة : دار الشعب ١٩٧١م، ص ٨ .
٢ـ شكري عياد ، البطل في الأدب والأساطير ، القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧١م، ص ٦.

Ali al-Kasimi, Problems of Terminology in Arabic lexicography in al-Lisan al-Arabi vol. 16 , pt. 1 (1978) 16 .

٤ـ صفاء خلوصي ، فن الترجمة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ٢٠ .
٥ـ عياد ، اتجاهات . ص ٧ .
٦ـ توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، طرابلس : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤م . ص ١٥٧ .

البلاغة ، الاسلوبية ، الشعرية

ترفتان تودوروف Tzvetan Todorov

ترجمة وتقديم / معجب سعيد الزهراني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقديم : ترجمت هذه المواد عن « المعجم الموسوعي لعلوم اللغة .(Dictionnaire encyclopidique des sciences du Langage) وهو من تأليف أوزوالد دوكرو O. Ducrot وت . تـودوروف T. Todorov وصدر عن دار نشر Seuil ، باريس 1972، والمواد موجودة بالتتابع من صفحة 99 إلى صفحة 112.

هناك سببان رئيسان دفعاني إلى إنجاز هذه الترجمة . أولهما حرص هيئة التحرير في (قوافل) على أن يكون هناك مادة مترجمة في كل عدد كتقليد نهدف من ورائه إلى التواصل مع المعرفة الحديثة . وثانيهما ما لاحظته ، ومعي كثيرون غيري ربما ، من هيمنة مفرطة للبلاغة في النقد العربي وضعف الاهتمام بالأسلوبية والغياب شبه التام لمبحث «الشعرية » كميدان معرفي مستقل بذاته ، هذا مع العلم بأن الدرس البلاغي بمفاهيمه واتجاهاته وغاياته التقليدية اختفى تماما من التقاليد الغربية الحديثة وحلّت « الأسلوبية » و « الشعرية »مكانه لتدفع بقضايا البحث في النص الأدبي إلى أفق لم يكن للعلم القديم قدرة على ارتياده .

وهنا ربما كان من المبرر تماما أن أهمل المادة المتعلقة بـ « البلاغة » لهذا السبب تحديدا ولأن لدينا من « البلاغة » ما يكفينا (وما يكاد يفيض عن الحاجة لدى الترهل والتكرارية المملة التي أصابت هذا النمط من الدرس بعد الجرجاني) ، بل كان من الممكن أيضا الاستغناء عن ترجمة « الأسلوبية » لأن أساتذة مثل عبدالسلام المسدي وشكري عياد وسعد مصلوح ، وغيرهم ، أنجزوا لنا مؤلفات تصلنا بما جد من بحوث في هذا المجال أي بما تجاوز حتما الأطروحات المضمنة في هذا المعجم الذي مر على تأليفه أكثر من عشرين عاما ، وهي مدة كافية لأن يتجاوز البحث المعاصر ذاته في أي من الحقول المعرفية لا في علوم اللغة وحدها . لكنني رأيت الإبقاء على هذه المواد مجتمعة لأنها مترابطة فيما بينها ، فالأسلوبية تولدت من البلاغة التقليدية وحلت مكانها كما أن « الشعرية » تمثل مرحلة أكثر جدة وحداثة من مراحل البحث في أدبية النص ، ولا غرابة أن يقترح تودوروف في نهاية مبحث « البلاغة » أن تصبح الأسلوبية والشعرية فرعين من فروع « البلاغة الجديدة » .

وفي كل الأحوال فإن بحث « الشعرية » ربما كان أهم لنا من غيره للأسباب الواردة أعلاه ، ولكن أيضا لأن هذا النمط من البحث لا يزال يظهر في الدراسات النقدية العربية في شكل جهود فردية موزعة هنا وهناك ، وقل أن تكون معمقة ومنضبطة . من هنا نأمل أن يسهم بحث تودوروف هنا في تحديد مستويات «المقاربات » الشعرية وتمييز الضوابط المنهجية الخاصة بكل مستوى ، كما نأمل أيضا أن يفتح أمامنا أفقا جديدا يرتاده ويعمقه الباحثون العرب اعتمادا على ما يمكن أن تقدمه المنهجيات الحديثة ووصولا إلى إعادة قراءة تراثنا النقدي واللغوي والأدبي الخاص من منظور جديد .

في ما يتعلق بالمصطلح ذاته فقد فضلت الإبقاء على « الشعرية » لأنها الأكثر شيوعاً وتداولاً ، ثم لأن مصطلح « الشاعرية » الذي يستخدمه صديقنا د. عبدالله الغذامي ، قد يوحي بأن النسبة متعلقة باسم الفاعل « الشاعر » أو بالشعر كجنس

أدبي ، علما بأن « شاعرية المتنبي » مثلا ليست سوى فرع من مباحث الشعرية الممكنة ـ كما يشير إليه تودوروف ـ كما أن الشعر كجنس أدبي لا يمثل سوى أحد أشكال « الأقاويل الشعرية » كما نعلم وكما أشار إليه بعض نقادنا القدماء .

بقيت كلمة أخيرة حول عملية الترجمة ذاتها ، فالنص الأصلي مكتوب بلغة معلوماتية دقيقة ومختصرة أشد الاختصار، وقد راعيت هذا الجانب وذاك ، وإن حاولت التدخل لإعادة صياغة العبارة الفرنسية أو لإضافة بعض الجمل الشارحة أو الرابطة بين مقطع وآخر فما ذلك إلاّ ليتحرر النص المترجم قدر الممكن من « أجنبيته » فيسهل على القارىء العربي تقبله وفهمه .. والحكم متروك لهـــــذا القارىء الحاضر ـ الغائب ، من قبل ومن بعد .

1. البلاغة :

تعتبر ولادة البلاغة ، كحقل معرفي ، بمثابة الشهادة الأولى في التراث الغربي على بدء تحول « اللغة » إلى موضوع للتفكير . هذه الولادة تم الإعلان عنها في القرن الخامس قبل الميلاد ، وفي جزيرة سيسيليا . فهناك حكاية خرافية من الفترة نفسها تقول إن الطاغية هيرون Hieron منع رعاياه من استعمال الكلام ، إمعاناً في القسوة والقمع ، عندئذ أدرك الشعب أهمية « الكلام » فاخترع المواطنان كوراكس Corax وتيزياس Tisias « علم البلاغة » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومنذئذ بدأ الاهتمام باللغة لا ككلغة وإنما كخطاب ، وأصبحت البلاغة في ديمقراطيات ذلك العصر أحد المهارات الضرورية للإنسان وعن هذا الوضع نشأت فكرة تدريس « فن القول » .

في البدايات كانت البلاغة ، أولا وقبل كل شيء ، « تقنية » أو مهارة تسمح لمن يستخدمها أن يبلغ غايته في مقام خطابي معين ، أي أنه كان لها طابع نفعي يتحدد بـ « إقناع المخاطب بعدالة قضية ما » . ولكن من أجل أن تصبح الخطبة أكثر فاعلية . من هذا المنظور كان على المتكلم نفسه أن يعرف خصائص الخطاب .

في عصر أرسطو و « بلاغته » كان الأمر يتعلق بمتن معرفي له تصنيفاتـــــه

وقواعده التي يمكن اعتبار بعضها فقط جزءاً من « علم اللغة » فبلاغة ذلك العصر، وإلى فترة لاحقة على أرسطو ، كانت تشتمل على (دراسة) الأقسام الخمسة التاليـــة :

1. الابتكار Inventio ، أي الموضوعات والحجج أو البراهين والأماكن وتقنيـــــات الإقناع .

2. الاستعداد أو التهيؤ dispositio ويشمل ترتيب الأجزاء الرئيسة للخطـــاب بدءاً بالاستهلال والعرض والنقاش فالخاتمة .

3. الصياغة أو العبارة eloctio أي حسن اختيار وضع الكلمات في الجمل وتنظيـــم العلاقات بين الجزئيات .

4. التلفظ أو التعبير pronuntiatio أي طريقة إلقاء الخطبة .

5. الاستذكار memoria بمعنى القدرة على تذكر واستحضار الأقسام السابقة .

وبإلقاء نظرة على هذا التقسيم نلاحظ من وجهة أولى أن الأقسام 5.4.1. تبدو لنا اليوم كعمليات سابقة أو لاحقة على الخطاب في حد ذاته ، ومن جهة ثانية نلاحظ أن هذه البلاغة لا تهتم إلا بدراسة ثلاثة أنماط من الخطاب السائد آنذاك ، ولها مقاماتها المحددة . أولها الخطاب الخاص بالمداولات الرسمية ويقابل تقريباً ما نسميه اليوم بالخطاب السياسي الموجّه إلى جماعة ما وتكون غايته الإقناع أو الردع . وثانيها هو الخطاب القضائي المعتمد أساساً على الاتهام والدفاع . وثالثها خطاب الإشادة والمدح أو الهجاء والقدح .

في فترة لاحقة استعاد المؤلفون الأغريق والرومان (مثل سيسرون وكانيليان) هذه « البلاغة » وكرروها مركزين على هذا الجزء أو ذاك لكنهم حافظوا على التقسيم السابق في خطوطه العامة . وطوال العشرين قرناً الأخيرة تعرضت البلاغة لتغيرات جوهرية عديدة . فعلى مستوى الغاية لم يعد هدفها نفعياً مباشــرا ، وعمليا فلم تعد تعلم كيفية الإقناع وإنما كيفية إنشاء الكلام الجميـــل .

من جهة ثانية لم تعد تهتم بالأنواع أو الأنماط الخطابية الثلاثة السابقة ، وإنما اتجهت إلى « الأدب » متخذةً منه موضوعها المفضّل ، أكثر من ذلك فإنها ستحصر تدريجياً مجالها وميدان عملها في « فن القول » .

البلاغيون المتأخرون ، بلاغيو القرنين 19/18 لن يقدموا ، إلا فيما ندر ، سوى تلخيصات وشروح لما يسمى بالوجوه البلاغية(Figures rhetoriques) ومع نهايات القرن التاسع عشر سنشهد آخر البلاغيين الكبار إذ انحسر الاهتمام بالبلاغة لعدة أسباب .. فهناك أولا هيمنة الذهنية الرومانسية بمفهومهـــا الخاص للشعر كنشاط لا عقلاني وغير قابل للتفسير ، لأنه من نتاج العبقرية المتفردة والمتمردة بطبعها على أي قواعد وقوانين مسبقة . ومن جهة ثانية أسهم الحضور القوي للذهنية التاريخانية في مجال الدراسات اللغوية (وهو ما أدى إلى اكتشاف العائلة اللغوية الهندوأوروبية) في انحسار البلاغة وتهميشها لأنها كما نعلم دراسة آنيه ـ تزامنية ـ تنزع إلى تصنيف القول البليغ في بطاقات وتقسيمات جامدة ولا تدفع بالتالي أخصائييها إلى التحليل وكشف مراتب القول وسبر قيمه الخاصة المحايثة .

وفي كل الأحوال فإن البلاغة كانت قد اختفت من التعليم كمادة إجبارية وبدأت تقسيماتها وتفريعاتها التقليدية تهمل وتنسى .

في العصر الحديث يمكن ملاحظة تجدد الاهتمام بالبلاغة ، أو بالأصح ، ببعض الوجوه البلاغية ، ولكن هذا الاهتمام ينطلق من .. ويتأصل في .. علم اللغة ـ الألسنية ـ لا في الدرس البلاغي التقليدي . ولا غرابة أن نجد اليوم أن الأسلوبية وعلم تحليل الخطاب والألسنية ذاتها هي التي تنهض بمهمة طرح وبحث القضايا التي كانت تشكل موضوع البلاغة ، والأهم من هذا أن هذه « العلوم الجديدة » تطرح تلك القضايا من منظور مختلف تماماً عما كانت عليه البلاغة القديمة .

2. الأسلوبية : La stylistique

تعتبر الأسلوبية الوريث الشرعي المباشر للبلاغة القديمة ، وليس من قبيل

الصدفة بالتأكيد أنها بدأت تتشكل في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، وهيَ الفترة التي اختفت فيه البلاغة كما رأينا .

لكن إذا كانت فكرة « الأسلوبية » جديدة فإن مفهوم « الأسلوب » ليس كذلك ولذا يمكن القول إن تاريخ الأسلوبية لا بد وأن يبحث في سياق تطور التفكير في هذا المفهوم . من هذا المنظور سنلاحظ ، أولا ، أن نقد الأسلوب أو فن الكتابة عموما ظل منذ بداياته في القرن الثامن عشر مجموعة من التوجيهات والنصائح العملية المنصبة على طرق تجويد المكتوب مدعمة غالبا بأمثلة مقتبسة من أعمال أدبيـــة « كلاسية » ، وقد استمر هذا النمط من المعالجة المعيارية ، التعليمية إلى يومنا هـذا .

من جهة ثانية كان هناك مفهوم آخر بدأ يعلن حضوره في الفترة نفسها ونجد تلخيصه الأمثل في عبارة « بوفون » الشهيرة : الأسلوب هو الإنسان نفسه » . وكان لهذه العبارة معنى خاص آنذاك مفاده أن المؤلف يعبر عن نفسه في العمل ويطبعه بطابعه الذاتي الخاص وغير القابل للتقليد .

أما أول أسلوبية بالمعنى الحديث فهي أسلوبية شارل بالي Charles BallY (1905) ولا شك أنها تمثل اتجاها معاكسا تماما لهذه المفاهيم . فهي أولا وصفية لا معيارية ، ثم أنها ، ثانيا ، لا تنشغل بالمؤلف ولا بـ « الأدب » لأن بالي كان يبحث في أسلوبية القول عموما . وانطلاقاً من قناعته بأن اللغة تعبر إما عن « الأفكار » أو عن « العواطف » ـ أو « المشاعر » ـ اعتبر أن الموضوع الخاص بالأسلوبية هو لغة العواطف والمشاعر فحسب . ويترتب على هذا أن الأسلوبية عنده لا تعنى بالعبارة الملفوظة enonce فحسب وإنما تدخل في صلب اهتمامها عملية التلفظ ذاتهـــا enonciation

من هنا يميز بالي نمطين من العلاقات هما ، حسب تسميته ، مايرتبـــط بـ « الأفعال الطبيعية ـ « effets naturels » أو بـ « الأفعال المحفزة » ـ الناتجة عن محرض خارجي « effet par evocation » . فالنمط الأول يخبرنا عن المشاعـر التي

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحس بها المتكلم ، والثاني يخبر عن « الوسط » الذي كان فيه لحظة القول . ويمكن تحديد وتمييز هذين النمطين من الأفعال باختيار عينة كبيرة من المفردات ، وبشكل أقل فيما يتعلق بالتراكيب ، إذ أن التعبير عن « الأفكار » يظل متماثلا في كلا النمطين من الأفعال لكن الشحنة العاطفية تبدو دائما مختلفة ومتمايزة .

لاحقا ، ومن المنظور نفسه ، قام أسلوبيون آخرون مثل كريســـول وماروزو (Cressol et Marouzcau) بإجراء توصيف دقيق ومنتظم لكل الأصوات ، ولأجزاء الخطاب ، وأبنيته الصرفية والمعجمية ، مركزين في كل مرة على ما يقع خارج إطار المحتوى أو المضمون للعبارة . والأهم من ذلك أنهما تحولا من النسق الاستنباطي عند بالي إلى محاولة استخلاص واستنتاج المسمّيات العامة(denominateur) الشعوريـة (أو العاطفية) لكل صنف معتمدين على أمثلة محددة مقتبسة دائما من الأعمال الكلاسيـة . وهي محاولة لا يشك أحد في جدواها .

بعد بالي بعشر سنوات تقريبا بدأ عمل آخر باشره الأسلوبي الألماني الكبير ليو سبيتزر Leo Spitzer رائد الأسلوبية الحديثة بحق . في مرحلة أولى من عمله كان يبحث عن إمكانية وجود تعالق بين خصوصية الأسلوب في نص معين ونفسانية المؤلف ، أى أنه عاد بنا مرة أخرى إلى مقولة « الأسلوب هو الإنسان » لكن سبيتزر اهتم برؤية المؤلف للعالم لا بسيرته الشخصية وهذا هو الجديد الذي أضافه إلى الفكرة التقليدية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى مرحلة ثانية أهمل هذا الأسلوبي فكرة المؤلف الخارجي للنص واهتم فقط بتوصيف النسق المتعلق بالوسائل ـ أو التقنيات ـ الأسلوبية ، الماثلة في النص . من هنا جاءت مقولة « الحدث الأسلوبي » أكثر شمولية واتساعا لديه مما كانت عليه عند بالي ، إذ يمكن أن يحيل إلى عالم الأفكار وإلى عالم العواطف والمشاعر . فما يميز الحدث الأسلوبي هنا هو بالأحرى طريقة وصيغة وجوده في النص بحيث يصدم القارىء (أو الناقد) ويلفت انتباهه أما بتردده الكبير ، أو لأنه غير مبرر في سياقه ، أو لأن المؤلف ألح عليه بشكل مفرط ... إلى غير ذلك .

وفي كلا المرحلتين ظل سبيتزر منشغلا بتحليل « الأعمال الأدبية » ، ولم يعد يهتم ببحث وتأسيس جملة النسق الأسلوبي في اللغة كلها ، وهذا التوجه هو ما يسمى أحيانا بـ « الأسلوبية الجديدة » وهو السائد في الدرس الأسلوبي منذئـذ .

• في نقد الأسلوبية :

لعله من الواضح أن هذين الاتجاهين الرئيسين ، اتجاه بالي واتجاه سبيتزر ، ظلا يرهصان بالكثير من ملامح الغموض الذي يكتنف البحوث الأسلوبيه اليوم . فقد تنازع هذان الاتجاهان « المكانة الأولى » وإن تحت تسميات مختلفة مثل : الأسلوبية الألسنيه /الأسلوبية الأدبية ، أسلوبية الشفرة/أسلوبية الرسالة ، الأسلوبية التعبيرية/الأسلوبية التوليدية ... إلخ . ومع ذلك فإن التقابل والتعارض بين هذه التسميات ليس إلا ظاهريا ، بل ويمكن اعتباره لا أكثر من تعارض بين نظرية ما وتوظيفاتها التطبيقية . فحينما يعمل الباحث على إثبات التفاعل بين مرتبة وأخرى من مراتب القول لاكتشاف وتحديد الخصائص الأسلوبية للنص فإن هذه المراتب والتصنيفات لا بد وأن تحمل على نظرية ما ، أي على الألسنيه أو البلاغة أو الأسلوبية ... إلخ . وبالمقابل فعندما يدرس الخصائص الأسلوبية في مجمل اللغة فلا بد له ، علاوة على ذلك ، أن يعتمد على نصوص محددة ، يستشهد ويتمثل بها لإيضاح هذه الخصائص . بشكل آخر فنحن هنا أمام علاقة تماثل تلك العلاقة القائمة بين « الشعرية » و « القراءة » (Poetique et lecture) باعتبار الأولى نظرية عامة بينما الثانية فعالية تطبيقية أساسا ، ففي حقيقة الأمر يمكن القول بأن التحليل الأسلوبي لنص ما لا بد وأن يطور ، مثل القراءة تماما ، بعض التقنيات الإجرائية الخاصة به . هذا ما فعله مثلا رومان جاكبسون إذ حدد مجموعة من الآليات المنهجية من أجل دراسة العلاقات بين العناصر الاستبدالية (Paradigmatique) المكونة لنص ما ، أما ريفاتير فقد حدد آليات مماثلة لدراسة العناصر التركيبية Syntagmatique. لكن المؤكد هنا ، وفي

كلتا الحالتين ، إن الأمر يتعلق هنا بتقنيات وآليات ، لا يمكن أن تشكل بمفردها نمطاً من المعرفة ، ولا يمكن بالتالي للنظرية أن تطورها بمفردها ، أي بمعزل عن التطبيق .

من هنا يمكن تصور أسلوبية يكون جزؤها النظري ، أوسع وأشمل مما تصوره بالي أي لا تقف عند نمط التعبير الذي ينقل العواطف والمشاعر ـ ويمكنها بالتالي أن تقدم وسائل إجرائية لتحليل نصوص محددة ، أو لتحليل وقائع أسلوبية معينـــة ، على طريقة سبيتزر ، لكنه لا بد أن تكون تطبيقاتها منضبطـــة ، وقابلة للاطراد كيما تندرج في إطار نظرية عامة متماسكة من نظريات البحث في اللغة .

وفي النهاية يجب أن تبذل جهود أخرى أكثر دقة وصرامة من أجل تحديد الموضوع الخاص بالأسلوبية . لقد ظلت مهمة الأسلوبي ، ولفترة طويلة ، تشبه مهمة ذلك المستكشف الذي يريد أن يضم حقولا جديدة إلى ميدان عمله ، لكنه يعجز عن ارتيادها بجدية وجرأة قبل أن يصل إليه التقني المجهز بشكل أفضل منه ، أي الباحث الألسني . فالعمل الذي أنجزه بالي من خلال المقارنة والتمييز بين المترادفات ينتمي اليوم بحق إلى علم الدلالة Semantique لا إلى الأسلوبية . من هنا فإن المصادرة على الاختلاف بين مترادفين ليس إلا اختلافاً أسلوبياً يعني عدم ترك أي مجال للمعنى بين ما هو أسلوبي وما هو مرجعي ـ إحالي (referentiel) وهو ما لا يمكن لأحد قبوله . وهكذا فإن الأسلوبية التي تقف عند المهمة التي أناطها بها شارل بالي لن يكون لها سوى وظيفة أولية ، بدائية ومؤقته . لذا فعوضاً عن ذلك يمكن الشروع في تحديد مجال آخر ، يكون أكثر خصوبة ويخص الأسلوبية وحدها ، إذا استطعنا أن نبني المصادرة على فرضية أن في كل عبارة لغوية هناك مجموعة من العلاقات والقوانين والإجبارات ، التي يمكن ملاحظتها ، ولا يمكن شرحها وتفسيرها من خلال اللغة ذاتها وإنما في سياق الخطاب وآلياته . وعندئذ فحسب سيكون هناك مجال لعلم تحليل الخطاب يحل محل البلاغة القديمـــة ، وباعتبارها علما عاما للخطاب ، وسيكون لهذا العلم الجديد تفريعاته « الرأسية » أو العموديـــة

«كالشعرية » التي تهتم بنمط واحد محدد من الخطاب هو« الأدب » ، و « الأفقية » كالأسلوبية التي لن يتشكل موضوعها من القضايا المتعلقة بنوع محدد من الخطاب وإنما من القضايا العامة التي تمس أي خطاب .وربما كان في هذا الكلام ما يعيدنا إلى مفهوم eloctio القديم ولكن يتعين علينا هنا استبعاد كل القضايا التي يطرحها المظهر التيماتي (الموضوعاتي) للخطابات وأيضا بما يتعلق بنظامها التركيبي ليقتصر البحث فقط على ما يتعلق بالمظهر اللغوي ـ اللفظي للنص أي ما يخص الأسلوب فحسب . وهناك عدد كبير من الجهود الراهنة تبحث في هذا الاتجاه .

3. الشعرية Poetique

لمصطلح الشعرية كما وصل إلينا عبر التقاليد النقدية عدة معان . أولها : يشمل أي نظرية تنبثق من داخل « الأدب » كخطاب خاص . وثانيها : الاختيار الذي يباشره الأديب من بين كل الخيارات الأخرى الممكنة ،ويحققه في أعماله ، في مستوى التيمات أو التراكيب أو الأسلوب ... إلخ (شعرية هوجو) ـ (أو شعرية المتنبي مثلاً) . وثالث هذه المعاني يتجه إلى تلك القوانين المعيارية ـ القيمية التي تتبناها مدرسة أدبية ما ، أي مجموعة القوانين التي تصبح ملزمة لكل من ينتمي إلى هذه المدرسة (الشعرية الرومانسية أو السوريالية) .

وهنا لن نهتم إلا بالمعنى الأول لمصطلح « الشعرية » . ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الشعرية تهدف إلى تطوير مجموعة من المقولات النقدية التي تسمح لنا بإدراك وتحديد ، وفي الوقت نفسه ، مظاهر الوحدة والتنوع في جميع الأعمال الأدبية . وبهذا فإن العمل الأدبي الواحد الذي يؤخذ كمثال سيكون بمثابة المثال أو النموذج المتحقق وليس النموذج المطلق إذ لا يمكن أن يمثل الحد الأقصى للشعرية .

وهكذا يمكن للشعرية أن تطور نظرية معينة للوصف تسمح لها بإيضاح ما يجمع بين كل التوصيفات الممكنة وما يمايز ويخالف بينها ، لكنها لا تهتم

بتوصيف العمل الأدبي الواحد . في هذه الحال ستكون الشعرية مؤهلة لتحديد مواضع التقاء المقولات التي لا نعرفها في اللحظة الراهنة لأنها غير متحققة بعد .

وباختصار يمكن القول بأن موضوع « الشعرية » سيكون مبنياً على الأعمال الأدبية « المفترضة » أكثر مما ينبني على الأعمال المنجزة المتحققة .

هذا الخيار الأول هو ما يحدد الطموح « العلمي » للشعرية إذ أن موضوع العلم ليس الواقعة أو العمل الخاص وإنما القوانين العامة التي تسمح بإدراك جملة الوقائع أو الأعمال المماثلة .

وبعكس كل المحاولات المعروفة التي عملت على تأسيس ما سمي ، دونما تدقيق ، « علم الأدب » لن تكون غاية الشعرية هي الوصول إلى التفسير أو التأويل « الصحيح » للأعمال الأدبية المنتجة في الماضي وإنما تطوير مجموعة من الأدوات التي تسمح بتحليل تلك الأعمال . أكثر من ذلك لن يكون موضوعها جملة الأعمال الأدبيـــة « الموجودة » وإنما الخطاب الأدبي باعتباره مبدأ توليدياً لما لا يحصى من النصـــوص . فالشعرية إذن هي حقل نظري يمكن للبحوث العملية (الأمبريقية) أن تغذيه وتخصبه لكنها لاتبنيه وتكونه .

من هنا فإن السؤال الأول الذي يتعين على الشعرية أن تبحث له عن إجابة هـــو : « ما هو الأدب » ؟ . بكلمة أخرى إنها يجب أن تحاول إعادة هذه الظاهرة الاجتماعية المسماه « أدباً » إلى كينونة داخلية ونظرية أو تثبت غياب مثل هذه الكينونة ، كما يجب عليها أيضا أن تحدد ماهية الخطاب الأدبي بالنسبة للأنماط الأخرى من الخطابات .

وهكذا ما أن تتخذ وتكون لها « موضوعاً معرفياً» يمكنها أن تنتج عملا نظريًا، وتخلص ، انطلاقا منه ، إلى وقائع يمكن ملاحظتها . وباختصار فإن الجواب على هذا السؤال سيكون في الوقت نفسه نقطة انطلاق ونقطة وصول ، بمعنى أن كل شيء في عمل « الشاعري » ـ Poeticien ـ يجب أن يسهم في إيضاح هذه الإجابة ، ولكن دون أن ينحصر فيها أو ينغلق عليها دائما .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في المرحلة الثانية يتعين على الشعرية أن تقدم أدوات لوصف العمل الأدبي، أي ما يمكن من تمييز مستويات المعنى وطبقاته، وتحديد الوحدات التي تكونه، ووصف العلاقات بين هذه الوحدات. وبفضل هذه التحديدات الأولية والأساسية يمكن الدخول إلى دراسة بعض تجسداتها الأكثر ثباتا واستقراراً، بشكل آخر دراسة « الأنواع الأدبية » وآليات التتابع وقوانينه .. أي « تاريخ الأدب ».

وللشعرية علاقات مع ممارسات أخرى « كالقراءة » التي تتغيا وصف النسق الخاص في النص، ومستفيدة ولا بد من الأدوات التي يطورها « الشاعري »، لكنها ليست مجرد تطبيقات لها إذ أن هدفها المختلف هو كشف حقيقة المعنى في « هذا النص » المفرد أو ذاك، وهو ما لا يمكن أن يستنفذ ويجلّى اعتماداً علّى « المقولات » الخاصة بالشعرية. ولها أيضا علاقات مع اللسانيات (علم اللغة) فإذا كان موضوع اللسانيات هو، كما نعلم، « اللغة » ذاتها فإن موضوع الشعرية هو « الخطاب »، ومع ذلك فكلاهما يعتمد، في الغالب، على المفاهيم نفسها أي أنهما يندرجان في إطــار « السيميائية » التي يكون موضوعها كل ما يتعلق بأنساق الدلالة.

كما أن لإنجازات الشعرية ومكتسباتها روابط يمكن أن تمتد إلى الاناســـــــة (الانثروبولوجيا) وعلم النفس، ففي الإطار الانثروبولوجي توجد قضايا تتعلق مثلا بـ « القيم الجمالية » ذات العلاقة الوطيدة بالتطور الثقافي (انظر مثلا : بارت، النقد والحقيقة، 1960 وكذلك ت. تودوروف. الشعرية 1973).

• الشعرية من منظور تاريخي :

على الرغم من أن الشعرية لم تتشكل كحقل نظري إلا منذ فترة قريبة جدا إلا أن لها «ما قبل» تاريخاً طويلاً، فالتفكير النظري حول الأدب لم ينفصل منذ أقدم العصور عن الأدب ذاته، ولعل مايفسر هذا الأمر أن النص الأدبي كان دائما قابلا للتحول هو نفسه إلى « موضوع ». لقد اعتدنا في الغرب على تعيين بداية الشعرية في المرحلة الإغريقية، لكن هناك في الفترة نفسها، وربما قبل ذلك، مثل هذا النمط من التفكير في الهند والصين.

ترك لنا أرسطو أول معالجة منضبطة في هذا السياق ، وأي نص آخر لا يمكن مقارنته ، من حيث الأهمية التاريخية بـكتابه « الشعرية » ـ Poetique ـ إذ أن تاريخ الشعرية اللاحق لن يكون أكثر من استعادة ، تتم بطريقة أو بأخرى ، لهذا النص الأرسطي . ومع أن الأمر هنا لا يتعلق بكتاب ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما بملاحظات تأخذ شكل الدرس ، ملاحظات تشتمل في الوقت نفسه على ثغرات ومقاطع غير مفهومة أو مقبولة تماما ، لكن أرسطو كان يهدف من هذا وبوضوح إلى بناء نظرية تخص نوعين من النصوص الشعرية فحسب هما التراجيديا والملحمة .

اللافت للأمر أن تأثير أرسطو لن يكون مباشرا وآنيا إذ أن أطروحاته لم يكن يستشهد بها في كتابات مثل « De Sublim » مجهولة المؤلف أو « فن الشعر » لهوراس وغيرها .

في القرون الوسطى كان حضور هوراس أكثر من حضور أرسطو فهناك عدد لا يحصى من الكتابات التي كانت تتحدث عن قواعد فن الشعر اعتمادا على كتابه هـــذا .

وبدءا من عصر النهضة ستكون الإحالة على أرسطو ضرورية لأي مشتغل في هذا المجال . مركز التجديد كان إيطاليا (كتابات Scaliger ,Castelverto) في مرحلة لاحقة سينتقل هذا المركز إلى ألمانيا (لسنج وهردر خاصة) وبالأخص مع كبار الكتاب الرومانسيين (الأخوان شليجل ، نوفاليس وهولدرلين) ومن ثم إنجلتـــــرا (كولردج) ، ومع ما يعرف بالرمزية التي صاغ مبادئها إدجار آلن بو انتقل المركز إلى فرنسا (تمثل ذلك في كتابات مالارميه وفاليري) ، لكن في جميع هذه الحالات فإن التفكير في الأدب لم يلق تلك الاستقلالية (النظرية) التي نجدها عند أرسطو. فمنذ العصر اللاتيني كان توصيف الأعمال الشعرية يشكل جزءاً من « البلاغة » ، ولذا لم يهتم أحد بخصوصية الخطاب الأدبي . الشعراء أنفسهم كانوا يميلون إلى تحويل إنجازاتهم الخاصة إلى نماذج معيارية أكثر مما كانوا يبحثون عن وصف متماسك للظواهر الشعرية .

وبدءا من القرن الثامن عشر ستصبح الشعرية فرعاً ثانويا من علم الجمال كمبحث فلسفي (في ألمانيا خاصة) وسيتلاشى أي اهتمام بطريقة البناء والاشتغال الخاص بالنص . ومنذ فترة قريبة فحسب اقترح م.هـ . برامز تصنيفا تراتبياً للنظريات الشعرية يأخذ في الاعتبار ، وفي الوقت نفسه ظهورهـــا في الزمن . ينهض هذا التصنيف على العناصر الأربعة المكونة للحدث الأدبي عموما : المؤلف ، القارىء ، العمل ، العلم ؛ وعلى مدى التركيز والإلحاح على هذا العنصر أو ذاك من قبل هذه النظرية أو تلك .

وهكذا لاحظ أن النظريات القديمة (الأولى زمنيا) تهتم في الجوهر بالعلاقات بين العمل والعالم وبالتالي فهي نظريات محاكاتية (mimique) . في القرنين السابع عشر والثامن عشر تشكلت مذاهب تهتم أكثر وفي المقام الأول بالعلاقة بين العمل والقارىء وسمّاها نظريات تداولية (pragmatique) . أما الرومانسية فإنها تضع النبر الأقوى على المؤلف ، أي على العبقرية الفردية التي لا تشبه غيرها ، وهنا يمكن الحديث عن نظرية تعبيرية (expressif) . ومع الرمزية أخيرا ستبدأ مرحلة النظريات « الموضوعية » (objectif) أي التي تصف العمل الأدبي كما هو وفي استقلاليته عن العناصر الأخرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعله من الواضح أن هذا التقسيم أو التصنيف يظل لا أكثر من خطاطة عامة مجردة ولا يتلاءم ، إلا في أضيق الحدود ، مع التطورات الحقيقية للشعرية ، فنظرية أرسطو مثلا يمكن أن تكون في الوقت نفسه محاكاتية وموضوعية ! .

عليه كان يجب انتظار أوائل القرن العشرين حيث أعلنت التطورات النقدية، في بلدان مختلفة ، عن بداية تحول الشعرية إلى موضوع مستقل للبحث والتفكير النظري . يمكن ملاحظة هذه التطورات من خلال ما مثلته « الشكلانية » في روسيا والمدرسة المورفولوجية في ألمانيا و « النقد الجديد » في أمريكا وبريطانيا والتحليل البنيوي في فرنسا .

فالشكلانية الروسية جمعت حوالي عشرة باحثين من لينينجراد وموسكـــو ،

بين عامي 1915 ـ 1930 ، وتشكلت أطروحاتها انطلاقا من رفض المبدأ الذي يعتبر الأدب مجرد تحويل وإبدال لسلسلة لغويه مكان أخرى ، بغض النظر عن طبيعة هذه السلسلة ، أي عما إذا كانت سيرة ذاتية للمؤلف أو كتابة اجتماعية معاصرة أو نظرية فلسفيه أو أيديولوجيا .

فالشكلانيون يهتمون أولا وقبل كل شيء بما يجعل من العمل الأدبي نصًا له من خصوصيته ما يضمن « أدبيته » ، ولقد صاغ رومان جاكبسون عام 1919م نقطة الانطلاق لأي شعرية إذ قال : « إذا كانت الدراسات الأدبية تريد أن تصبح علما فيجب عليها الاعتراف بـ « الوسيلة الأدبية » « procede » « كموضوعها الخاص والوحيد » . من هنا كانت أبحاث الشكلانيين لا تحمل على العمل المفرد وإنما على « البنية السردية » ـ كما عند شكلوفسكي ، توماشفسكي ، بروب ـ أو على الأسلوبية ـ ايخنباوم ، تينيانوف ، فينوغرادوف ، باختين ، فولوشينوف ـ أو على البنية الإيقاعية ـ بريك ، توماشفسكي ـ أو الصوتية ـ بريك ، جاكبسون ـ ودونما إقصاء واستبعاد مطلق لسيرورة التطور الأدبي ـ كما في كتابات شكلوفسكي وتنيانوف خاصة ـ أو للعلاقة بين الأدب والمجتمع (تينيانوف فولوشينوف) ... الخ

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المدرسة المورفولوجية (الشكلية ـ الصرفية) في ألمانيا فقد تموضعت جهودها بين 1925 و1955 وأخذت على عاتقها من جهة أولى مواصلة موروث غوتـــــه (Goethe) ، كتاباته في مجال الأدب ، ولكن أيضا ، وبالأهمية نفسها كتاباته حول العلوم الطبيعية ، ومن جهة أخرى تبنت نوعاً من الرفض للتاريخانيـــة ، وذلك تحت التأثير القوي لكل من كروتشه وفوسلر (VossLer) ومن منظور تاريخي يمكن التمييز بين الدراسات الأسلوبية لـ سبيتزر ولاحقا لكل من ستيجر (Staiger) وفيورباخ (Auerbach) ، والمدرسة المورفولوجية التي اهمت بوصف أنواع وأجناس الخطاب الأدبي أكثر من اهتمامها بأسلوب الكاتب .

وهنا يجب الإشارة بخاصة إلى أعمال أندريه جولز (Andre Jolles) حول الأجناس الأولية (حالة وعي ، لغز ، مثل ، أسطورة ... إلخ) ودراسات أو فالـــزل

(O. Walzel) حول مستويات القول (السرد الموضوعي ، الأسلوب الحر غير المباشر) وأعمال ج مولر (G. Muller) حول « الزمنية » ولميرت (E. Lamert) حول بناء القصة . أما أعمال « أولفجانج قيصر » Clfagang Kaysar » فهي تحاول الخـــروج بمحصلة وخلاصة جديدة لهذه الدراسات مزحزحة نبرة اهتمامها على « القراءة المحايثة » للعمل الفني ، أي التي تنبثق من داخل العمل ، وهو بهذا يعيد إلى السمة اللفظية في النص أهميتها الخاصة .

بخصوص « النقد الجديد » (New criticisme) ـ فإن مدلوله المباشر أضيق بكثير مما توحي به شعبيته الراهنة . ودونما دخول في التفاصيل يمكن القول إن قسما كبيرا من النقد الأنجلو سكسوني (ومنه النقد الجديد بالتأكيد) يعادي بشكل صريح أي نظرية ، الشعرية مثل غيرها ، إذ يعتبر أن مهمته الوحيدة هي شرح وتأويل النصوص . يبقى أن هذا النقد قدم في القرن العشرين بعض الفرضيات المهمة حول طرائق وآليات اشتغال المعنى في الأدب (كما فعل ريتشاردز و.امبسون I.A.Richards-W.Empson) وحول مشكلة الراوي في النص المتخيــل (P.Lubbock) .وفي فترة لاحقة من تطورات هذا الاتجاه ستحضر في مركز اهتمامه قضايا مثل « الصورة الشعرية » المرتبطة بمقولات مثل « الغموض » و « المفارقة » و « التناقض » (Brobks - Wimsalt) و « النظرية الأدبية » التي اهتم بها خاصة رينيه ويليك وأوستن وارن (R. Wellek - O. Warren) وهذا الاهتمام هو نتاج تأثير مزدوج ، غير مباشر ، للشكلانية الروسية ومباشر للنقد الجديد السابــق .

أما في فرنسا فإن هيمنة الذهنية التاريخانية من جهة والانطباعية الصحفية من جهة أخرى أعاقت لوقت طويل أي تطور للشعرية (على الرغم من أهمية المشروع الذي أعلنت عنه كتابات فاليري) . وفقط منذ الستينات ، وتحت التأثير المزدوج للبنيوية ، الأنثولوجية والألسنية كما تمثلت في إنجازات ليفي ـ ستروس وجاكبسون وبنفنست وبلانشو ، بدأت بعض المحاولات للتحليل البنيــوي

ترى النور وتقارب « الشعرية » . وكل هذه المحاولات أخذت شكل تجديد الاهتمام بالوجوه البلاغية (Figures rhetorique) وبطريقة نظم الشعر (versification) وبالتحليل المعمق للبنى السردية أو النصية ، وقد ارتبط هذا الإنجاز بقوة باسم رولان بارت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لزخارف الجهات المكسرة

شعر : علي العمري

(هـــواء)

منمنمٌ ، ونـازفٌ

كأنه مرثيــةٌ

سكَتَتْ على طلَـــــلْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(مقاومـــة)

إني أتصيدُ أعضائي المنهوبـــــة

أجمعها في بقْجة غيمـــي

الصاعـدِ

من سغبِ الجدرانْ

(حقيبـــــة)

غبراء تبتكرُ النداءَ الصلـــــبَ ،

تمتحنُ النهايـــــــة

زادُها أذان قمـــــــري

وبوصلةُ النياقِ بجوفها العذري / تضرب حلمة البرق البعيد .

(فعــــل)

قـل : اكتبـــوا

فسوف يبصـــــــرون

(لحظـــــة)

تأتين من خشونةِ الروتيـــــن

لذةٌ

لجمرةٍ سماؤها صبابَـــــةْ

ياسدرةً تفيضُ بالإبَـــــــرْ

تقشُرُ الصخـــــــورَ

تسلخُ الكآبَـــــــة

لتقلب الإشارة التي تعوم في سوادها

وتفتح الرؤى

لفيلق الكتابـــــــة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(خارطـــــة)

من نزف حنظلـــةٍ

أوقدت قنديلها ، وقلـــــتُ :

حـان السُّـــرى

(طريـــــق)

أعيذها بنفـورِ الـروح

قوسـي المـــدى

و (...) لي حجــــاب

(محاولـــــة)

أدكُ جلدَ السماءِ الكث بالأرض

كـي

يذوبَ طقسُ الصديـد !

(شيخـــــة)

تقول (....) من الجحيم تاجُها حطـب

عن وعدها المطمور في خزانة اللهـب :

إن البصيرة امتحانٌ للذي يجف في صلابة البصر

إذابـــةٌ

إعادةٌ

حمّى لما لا ينكســـــــر

والعسرُ مفتاح الشقوق الصم

شرح الانهيــــــار

إضاءةٌ لدودةٍ تشعُ في دمِ النهـــار

(تمـــازج)

(فعولن) تغادر سحنتها الغبشيـــة

معصومةً بغواية رحلتها في عجينِ التشكّـــلِ

صوبَ فضاء من الحَبَقِ المتقدم في أحرف لازجـة

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(فعولن) شتاتٌ فصيــــحٌ
تُلاقح ألوانهـــــا ،
وتفكك جوقتهـــا ،
وتسيـــحُ ،
تسيـــح ،

* * *

(فعولن) تُحاور نشوتهـــــا :
يليقُ الحداءُ الأليفُ بفاصلـةٍ
قد أكون قتلتُ عليهـــــا
بكـاءَ السديـــــــــم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* * *

فعولُ الإفاقـة من وردة الاقتـــرانِ
إلـى
دَركِ
الحطب الفوضـــوي
فنعم التمازج في شهوة الاحتـــــــراق .

* * *

سنابل في منحدر

شعر: محمد الدميني

(٢) مقهـــــــى

هذه السماء لـي
جمعتُها في الكفّ
كما يجمع
النادل نرد الطاولة
مللتُ هذا الصديق
الذي أهزمه على الدوام
أريد نداً
يستحق هذه الهزيمة
وطاولة
تستحق بياض أيدينا المتقاطعة
وحطام كؤوسنا
أريد نرداً
غير هذا النادل الوقور
كضحكات الأجداد
وانتظر شيئا ما
مركبا أو رفشاً
يقتلعني من هذا المقهى
قبل أن يكتظّ
هذا الشرشف الأزرق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زائـــرة

شعر / حسين عجيان العروي

« إلى ... التي اصطفت شرفتي
لتنام فيها إلى الأبد . »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا ألف مساء ـ ورقانـــــي   مطري ، ماذا يمكننـــــي ... ؟
فالنار شتاء متصـــــل   محموم الصمت على مدنـــــي
والموج بيان ثـــــوري   كفؤادك يهزأ بالسفـــــن
عيناك خريف مشتعـــــل   أضنـى أوراقا لم تكـــــن
تستشرف عابرة مدنـــــت   تستنزف مشتجر الحـــــزن
والوقت رماد ممتـــــزج   بالصحو الأصفر والوســـــن
موتي ، فالشرفة مخصبـــــة   سوداء كخافية الكفـــــن
الحي سفار منهمـــــر   بدروب أمست تنكرنـــــي
والظن ربيع ممتشـــــق   كهفي ، مذبوحا ، يقرؤنـــــي
واقعت رؤاها فانثالـــــت   صيفا نبطيا موسقنـــــي

أيـام ثكلـى نازفـــــة　　تتهجأ واكفة الظنـــــن

حرف مذهول .. تاريخـــــي　　يستصبح ذاكرة الزمـــــن

طلل ، وبقايا قافيـــــة　　حمراء الرغبة تكتبنـــــي

والحبر قياف من ظمـــــأ　　يستودق وارفـة الفنـــــن

****

ما أنت ؟ قضايا غامضـــــة　　أبنيها ثمتَ تهدمنـــــي

تتفرع نهرا موشومـــــا　　يستعمر مشئوما ـ بدنـــــي

****

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أؤسافر ! شائق داليتـــــي　　يستجدي الشمس ، على ضننـــــي

ألآن مكوثي مرتحـــــل ؟!!　　إيغال منطفـــــىء الددن

ما أكتب ؟ أجنة صـــــوري　　والرمل تتاري الشجـــــن

لن أبحر ليلا ، ما فتئـــــت　　ذكرى الإعصار تمزقنـــــي !

أستفتح ، ساج معتركـــــي　　لكن صباحي يخذلنـــــي

وتغيُّم دونـي أفئـــــدة　　أو قطر عاصفة الوثـــــن

مخضوضر « بابل » ـ عبريـــــا　　مجدول السحر ـ يموضعنـــــي

قلق مأفون يسكننـــــي　　هل أزرع وطني في وطنـــــي ؟!!

مضموني نبت مكتهـــــل　　بشحوب الضوء الـ « يهزمنـــــي »

أتوحد فيك ترى أيعـــــو　　د إلى زمني « زمن اللبـــــن »

النخلة....؟

شعر: حمد العسعوس

* للنخلة لـون الأرضِ،
شموخُ رواسيهـــا . ،
فتنتها المخبوءة تحت حجارتهـا ..
حتى يبكي الكون ـ عليها ـ مطـرا .. !
ودموعُ العاشق ـ أمطـــــار .
* للنخلة جسد ينمو ، ودماء تتحرك . ،
للنخلة لغة لا يفقهها إلا الجـــوع ،
وإلا الرمضاء ، وإلا أقلام الشعـــراء
المحرومين . ، وإلا الأزهـــــار
* للنخلة روح الطير . ، سموّ الغيــمِ
فضاءات الأسفار .. ؟ !!
.. تنهض من تربتها الخصبة ـ كالراية
في كـف الفـــارس .،
تتطاول .. تتطــاول ،
تأخذ كامل زينتها ...
تتخذ الأخضر ـ تاجا .،
ومن الأحمر ، والأخضر ـ عقدا ، وأساور .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* ياسيدتـي ...!
النخلة سرُّ العشق ، وسرُّ الإبداع .. ونسحقها ..!
والنخلة رمز الكرم العربي .. ونسحقهـــا ..!
وشعار الوطـن الممتـد
- من الروح إلى الـروح -
ونسحقهـــا .. ؟!!
وستبقى .. سيدة الأشجار

* * *

يا نخلتي المغروسة في حوض آخـر .. !
اقتلعتك الريـح ،
أودت - بك - عاصفة الغضب البشري .
وأنا محزون ، وجذورك ضاربـــة
في قلبـــي ..!
مَنْ يقتلع الجذر الغائر في القلـــبِ ،
المتبرعم في أوصالي - كالشريـان .. ؟
من يصلح هذا الجذع المكســـور .. ؟!!
آه .. من ظلم ذوي القربـــــى ،
آه .. من حشرجة في الصـــدر .. ،
ومن جسدٍ أحرق جدران التنـــور

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا نخلتي المغروسة في حقل آخـــر ..!
أدرك أنك ضد الكسر ، وضد الغـــدرِ ..
وضد الأوهام المدفونة في رأس الرجـــل
الشرقـــي الفحـــــل ،
وأنك نوع من أجود أنواع النخـــــل ...
وأنا الطير المتحفز في قفصي الذهبي ..!
يغضبني قطع الأشجــــــــــار ،
وحرمان طيور الدنيا من إعلان مواقفها .. ؟!
أتمنى أن أفعل شيئا
لكن .. ؟!
لا أصلُ حدود الفعـــــل .!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

***

* عذرا ـ سيدتي ـ حيـــــــــــن
أسمّيك : النخلـــــــــــة ..
وأسمي قدك : جذعـــــــــا ...
وأغيّر في الأسماء وفي الألــــــوان ..
وفي التشكيل وفي التكويـــــن .. ؟!
* لغتي المهزومة تخذلنـــــــــــي ،
والرمز يسيطر في الآفــــــــاق ..

ويطغى اللون القاتم في مرحلة التلوين ..!
* تساورني الرغبة ، والرهبـــــــة ..
وأظل - قميئا - بين النكبة والنكبـــة ..
ألجأ للإبهـــام ، وللإيهـــــام .. ؟ !!
فالبوح حرامْ .. والصمت حـــــرامْ ..
والشِّعرُ حـرامْ ..!!
* ياسيدتي ..!
من أجلك .. حجر القلب حزيـــــــن ،
شجـر الدرب حزيـــــــن ...
مطـر الهـدب حزيـــــــن ...
.. لاتدرين بأن حياتي غامضـــــةٌ ،
وسماواتي كـدر ..
وأنك كل مداراتـــي ..!
وعزائـــي ...؟!
أنك لا تدريـــن .

الرياض ١٤١٣/١٢/٢٤هـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدينة تلمع بين الأيدي

أحمد الملا

(١)

الموت ، عري في أعين غريبة ، تفرك
أعضاءك بالكافور وبالمسك الذي يحث
الدمـع .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢)

بهدوء ينفتح الباب
لتدخل لمعـــــة
لم تكن لشمس .
هاهي مدية
أنجزت حلمي
وخرجت معتمـة بالدم .

(٣)

الأصدقاء . هم الذين يمرون خافضي
الأصوات . لئلا أربك حنينهم . أو أرتكب
قلقاً لأرواحهم . كيما يأوون إلى النوم بكمال
الطمأنينة .

ذات الأصدقاء الذين وفّروا لي
الليل كي أنشغلَ بهم . الأصدقاء الذين
صاحبوا فؤادي وآزروا عريه .

ذاتهم من رفّت أعينهم أواخر الليل حينما
التوت قدمي وحيدا . وهم من هدرت
لوعتهم لحظة تطاير دمي على جدار غرفة خالية .

هاهم الآن
يمرون خافضي الأصوات
يسترون حفيف الثياب
يقصدون باباً طارفا
ويقتصدون في وقع نعالهم .

الظهران ١٩٩٢/٣/٦م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ شعـر ـ

شعـر / يانيس ريتسوس

ترجمة : د . / سعد البازعي

صورة مصغرة

وقفت المرأة أمام الطاولة . يداها الحزينتـان
تبدآن بتقطيع الليمون إلى حلقات رقيقة للشاي
مثل عجلات صفراء لعربة صغيـرة
صنعت لحكاية أطفال خرافية . الضابط الشاب يجلس مقابلها
مدفونا في الكرسي العتيق . لا ينظر إليها .
يشعل سيجارته . يده تمسك الثقاب وترتعـش ،
تعكس الضوء على ذقنه الغض ومقبض الكـوب .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الساعـة

تحبس دقاتها للحظـة . شيء ما قد تأجـل .
فاتت اللحظة . تأخر الوقت الآن . فلنشرب شاينا .
هل يمكن إذاً للموت أن يجيء بعربة كتلـك ؟
أن يمرّ ثم يمضي ؟ وأن لا يبقى سوى هذه العربة ، واقفة
بعجلاتها المصنوعة من حلقات الليمون
كل هذه السنين في شارع جانبي وبأنوار مطفأة ،
وبعد ذلك أغنية صغيرة ، قليل من الضباب ، ثم لا شيء ... ؟

ربما في أحد الأيام

أود أن أريكِ تلك الغيومَ الوردية في الليل
لكنك لا تستطيعين رؤيتها . إنه الليل ـ ماذا يمكن للمرء أن يرى ؟
قال لها : الآن ، أنا مضطر للنظر بعينيك ،
كي لا أكون وحيدا ، ولا تكونين وحيدة أيضا . وفي الحقيقة
لا يوجد شيء هناك حيث أشرتُ
فقط هي النجوم محتشدة في الليل ، ومتعبة ،
مثل أولئك الناس العائدين من نزهة في شاحنة ،
خائبي الأمل ، جائعين ، ودون غناء ،
وبأكفهم المعروقة أزهار برية ذابلة .

قال لها : لكنني سأصر على أن أنظر إليك وأريك ،
لأنك إذا لم تري أنت أيضا ، فسأكون كما لو أنني أنا أيضا لم أر ـ
سأصر على الأقل أن لا أنظر بعينيك ـ
ولربما ذات يوم ، ومن اتجاهات مختلفة ، التقينا .

اكتفاء ؟

هذا الصباح يتميز بأنه يحمل الشمس على ظهره
ويصعد التلال الأثينية
مثل شاب يحمل أكورديونه .

لقد ذهبت الليلة الماضية بمتعتها ،
وبخوفها من متعتها . وذهب أيضا
ذلك الحزن الذي لم يأمل بالانتهاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشجار الصنوبر ، الشمس ، النوافذ ـ تلك هي هناك .
وتحت الأشجار كرسيان . لماذا اثنان ؟
أوه نعم .. أحدهما للجلوس ، والآخر .. لمد الأرجل عليه .

طريقة للامتلاك

مهما كان الذي تمسكه بيدك
بكل هذه العناية ، وكل هذا الحب ،
حتى وإن كان ملكك تمامـــــا
لا بد لك ، يارفيقي ، من أن تمنحه
كي يصير ملكك .

معنى البساطة

أختفي خلف الأشياء البسيطة كي تجدني ،
وإن لم تجدني ستجد الأشياء ،
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
ستلمس ما لمسته يدي ،
ستلتقي بصماتنـــا .
قمر أغسطس يلمع في المطبخ
مثل إناء مطليّ بالقصدير (هكذا يصير لأنني قلته لك) ،
يشعل البيت الخالي ، والصمت الراكع في البيت ـ
دائما يظل الصمت راكعا .
كل كلمة مدخـل
يفضي إلى لقاء
لقاء ملغي في الغالب ،
وذلك حين تغدو الكلمة صادقة : حين تصرّ على اللقاء .

قصــة قصيــرة

أقصى درجات الخَيبة

• حسن حجاب الحازمي

إطلاقا لم أكن أتوقع أن نافذة ستفتح ، وأن فتاة ستطل منها ، وأنها ستبتسم لي ، وتلوح بيدها ، وتختفي ...

شهر كامل وأنا أدور في هذه الحارة الجديدة ، يدي على المقود، والطرق تلف بــي ، ولكني لا أراها ، عيناي معلقتان في النوافذ ، تبحثان عن طيف امرأة خلف الزجاج ، أو ستارة تتحرك تشي بأن خلفها من يحركها ؛ ولكن لا أحد على الإطلاق ، حتى الأبواب المواربة حين تسمع أزيز سيارتي ، تقفل لوحدها ، وكأنها تتآمر على قتل الأمل الذي يدفعني إلى التجوال .

شهر كامل ، وهذه الحارة الـ... ، لا لم تعد كذلك ، الليلة انقشع كل الجدب ، والنوافذ الموصدة بدأت تلين ، وأنا أشعر أني أطير ... أطير ...

وهذه الملعونة أين اختفت ؟ ! ولماذا أطفأت ضوء حجرتها ؟ ولماذا تحرك الستارة ؟ هل تقف خلفها لتراني ولا أراها ؟ لايهم ، لايهم ، المهم أن هناك نافذة مفتوحة ، وأن فيها امرأة تراقبني ، إحساسي يقول ذلك وإحساسي لا يكذب .

ساعتان كاملتان ، وأنا أدور حول النافذة المفتوحة ، أتبع إحساسي الذي لايكذب . نامت الحارة ، ونامت البنية التي انتظرها ، ونامت قدماي بل شلتا تماما ولم أعد أحس بهما ، وما زال إحساسي المراوغ يقظا ، يتأمل في غد قريب ، تضاء فيه الأنوار ، وأعود لأراها من جديد ، تقف خلف النافذة تبتسم لي وتلوح بيدها ، ولاتختفي ...

***

عدت إلى البيت أجرجر خيبتي ، وكنت أمنّي نفسي وأنا في الطريق بالسرير والنوم ، ولكن النوم تبخر تماما حين لامست السرير .

عيناي مغمضتان ولا أنام ...

ـ غدا صباحا سوف أمر بالنافذة ، وأنا في طريقي إلى الجامعة .

ـ ولكنها قد تكون نائمة .

ـ سوف أخرج من الجامعة في العاشرة وآتي لأراها ، ألا يكفيها نوم حتى العاشرة ؟!

ـ ألا يمكن أن تكون في المدرسة ؟؟

ـ نعم ، هذا احتمال أيضا ، إذاً سوف أنتظرها من الساعة السادسة حتى تخرج إلى المدرسة وأكلمها .

ـ قد تخرج إلى المدرسة في سيارة أبيها ، فكيف ستكلمها ياحلو ؟!

ـ بالعيون ياذكي ، بالعيون ، ها ... ها ...

ياقوم من يحميني من جنوني ، ويأتيني بماء الصبر يسقيني ، ويرقيني حتى يجن المساء ، وأعود لأراها من جديد ، تبتسم لي ، وتلوح بيدها ، ولا تختفي .

عيناي مغمضتان ولا أنام ...

غداً في نفس الموعد سأمر بالنافذة ، ستكون واقفة في انتظاري ، ولسوف تبتسم لي ، وأبتسم لها ، وسأكلمها ، لا بد أن أكلمها ، لابد أن تعرف أنني أحببتها من أول نظرة ، وأنها غزالتي الضالة التي أبحث عنها طوال عمري .ولكن كيف ؟ وهي في الدور العلوي ، وبيني وبينها سور وفناء وأبواب كثيرة ، وسلالم لا أدري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كم عددها ، كيف ياأبا رعد ؟ كيف ؟

من الآن لابد أن أعرف كيف ؟ لابد أن أفكر في الطريقة قبل أن أقف أمامها مكتوف اليدين ، تنتظرني ويطول انتظارها ، وتقفل في وجهي نافذة لن تفتح بعدها أبدا .وجدتها ، نعم وجدتها ... سأعلق على صدري لوحة كبيرة ، مكتوب عليها بخط واضح يُقرأ من الدور العلوي : أنا الذي مررت البارحة ، وابتسمت لي ، ولوحت بيدك واختفيت ، لماذا اختفيت ؟ وأنا الذي أحببتك من أول نظرة ، وأنا الذي لم أنم ليلتي كلها ، أفكر في الوصول إليك ياغزالتي البعيدة في الدور العلوي ، كيف الوصول إليك ودونك هذا الجدار ، وهذا الفناء ، وهذه الأبواب ، وسلالم كثيرة لا أدري كم عددها ...

فكرة معقولة ، ولكنها غبية ، فقد يظن أحدهم أنني أنظم مظاهرة ، وعندها سوف أحلم بنافذة أطل منها ولا أجد ، وقد تلتقطني شبكة « السي إن إن » ويتندرون بي في كل تلفزيونات العالم ، وقد يلحظني ـ وهذا هو المهم ـ أبوها أو أخوها ، وساعتها لا أستطيع التنبؤ بما سيحدث .

إذاً سوف أكتب رقم هاتفي بخط كبير تستطيع أن تراه من النافذة ، وتسجله وتتصل بي لأقول لها كل ما في قلبي ، نعم ، هذا هو الحل يا أبارعد ، الآن عدت لذكائك ، أو عاد هو إليك لا فرق ، فنم يا أبا رعد ، نم قرير العين فغداً يوم آخر في حياتك ، غدا سوف تكون لك حبيبة كغيرك الذين لا تعد حبيباتهم ، وغداً سوف تتكيء ـ كما يتكيء أصحابك ـ مزهوا بنفسك ، تحدثهم عن مغامرتك الجديدة الرائعة ، وكيف استطعت قنص هذه الغزالة بلباقة وذكاء ؟ ! وكيف ...

بيد أنك مسكين يا أبارعد ، طول عمرك لم تقنص إلا هذه الغزالة ، وغيرك يؤوب كل ليلة بحبيبة وحكاية ...

ولكن لا عليك يا أبا رعد ، فأنت لست كسولاً ولا خاملاً ، أنت دائم المحاولة ودائم الفشل أيضاً ، وهذا ليس دليلاً على غبائك ، ولكنه سوء الحظ ، فقط سوء الحظ ، حتى المكالمات الهاتفية التي يتسلى بها أصحابك لم يكن لك نصيب فيها ، غيـــرك

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينام والسماعة في أذنيه ، ويمامة رقيقة تهدهده ، وأنت لك الكلمات المقتضبة والمخجلة أقلها « اقلب وجهك » .

ولكن ـ مرة أخرى ـ لا عليك يا أبارعد ، فها هو حظك يبتسم لك ، ويهبك حبيبة في عرض الطريق ، حبيبة سوف تحكي لهم غداً حكايتها ، وسوف تؤلف إلى جوارها حكاية أخرى شبيهة ، وحكاية ثالثة ، فتصبح بطلاً مثلهم ، لك مغامراتك وغزواتك الناجحة مثلهم ، ولن يجرؤ أن يتهمك أحد بعدها بالغباء ، وغباؤك الوحيد أنك تعترف لهم دائماً بالفشل .

نم يا أبا ... ، آه يا رعد نسيتك في زحمة المشاوير ، فمتى ستجيء وأمك لم تولد في مخيلة أبيك بعد ، وأبوك أضنته المطاردة ، وأرقه السهر ، وما هو يحاول النوم ، فنم يا أبارعد نم ، فأمامك يوم طويل لا تدري كيف سيمر ؟ وأنت تنتظر فيه ساعة لا تدري متى ستأتي ؟؟

* * *

دقت الساعة التاسعة ـ ليست صباحا بل ليلاً ـ وليس لأحد أن يسألني كيف مرت بقية الليلة ؟ وكيف مر اليوم التالي ؟ لأنها أثقل وأطول من أن أبوح بها ، ولكنني أستطيع أن أحدثكم عن فرحتي حين رأيت الساعة تشير إلى التاسعة ، تمنيت ساعتها لو أنني أستطيع أن أجري حافي القدمين حاسر الرأس كطفل غافل أهله ، وانطلق يجري تحت المطر ؛ ولكن المسافة بعيدة ، فأنا ـ ولا فخر ـ قد تنبهت إلى غبائي القديم ، واخترت حارة بعيدة عن حارتنا التي يعرفني فيها الصغير قبل الكبير ؛ لأنني لا أريد أن أسبب لأبي مزيداً من الإحراجات والشكاوي المتلاحقة، ولأن لعبة السطوح ، والتلصص الذي لايفيد لعبة قديمة لم تعد مناسبة لواحد مثلي يطمح أن يخوض غمار تجربة مثمرة ...

وها هي التجربة المثمرة تمد عناقيدها ، ولم يبق إلا أن أنطلق بسرعة لأقطفها قبل أن يقطفها غيري .

وبالفعل انطلقت ، بل أسرع من الانطلاق انطلقت ، وكم كانت خيبتي مريرة

حين رأيت النافذة موصدة والضوء مطفأ !!

قلت في نفسي لا بأس ، هذا دلال العشاق ، خذ دورة يا أبارعد ، وعد من جديد ثم لما عدت ، رأيت النافذة مفتوحة ، وأحسست أن صدري ينشق ، وأن قلبي يخرج من مكانه ليستقبل الضوء الأحمر القادم من نافذة الحبيبة التي لا تبين ..

كانت الستارة تتحرك ، ورائحتها تأتي مع الضوء الأحمر الذي يغمرني ، فلماذا تصر على الاختباء ؟! أهذا دلال العشاق الذي يقولونه ؟!

قلت لنفسي : الضوء الأحمر له دلالته ، وأنا يجب أن أهدأ ، وإلا أستبق الأحداث فلعلها تختبر جرأتي .

أوقفت سيارتي قبالة النافذة تماما ، وتظاهرت أنها تعطلت ، وظللت أدور حولها ، وعيناي معلقتان بالنافذة ، والفتاة لا تظهر ، والضوء الأحمر بـدأ يستفزني وأنا أشعر بفشل قريب يحدق بتجربتي الجديدة ، واللوحة التي كتبت عليها رقم هاتفي لا أجدها ، ويبدو أنني من فرط فرحتي نسيتها ، وآه من هذه الرعشة التي تعتريني ...

كان لا بد أن أحمل معي اللوحة التي كتبت عليها رقمي ، لأركزها غي هذا الشارع قبالة النافذة ، لتقرأها غزالتي الجميلة البعيدة التي لا تبين ..

كان هذا قراري الأخير ، لا بد أن أحضر اللوحة من البيت ، لأركزها في هذا الشارع ، وليحدث بعدها ما يحدث ، تتصل بي غزالتي ، أو تتصل بي الشرطة لا يهـم ...

بيد أنكم لن تصدقوا أنني لم أعد ، وأن الدهشة شلتني تماما حين رأيت ضوءا أحمر ينز من نافذة علوية في بيتنا ـ في بيتنا بالضبط ـ ورأيت لوحتي نفسها تظهر وتختفي ، وأظن ـ بل أكاد أجزم ـ أن شخصا ما ، في مكان ما ، كان محتفيا إذ ذاك بخطي الجميل ...

الإهداء : إلى ...

الذي أنهكته الخيبات المتكررة .

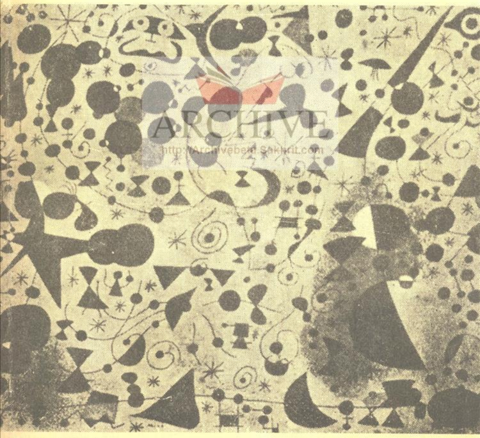
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقوق الطبع محفوظة
للنـادي الأدبـي بالريـاض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النادي الأدبي بالرياض
قوافل (كتاب دوري)
العدد الثاني - السنة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م
ط.أ ١٩٢ صفحة
رقـم الإيـداع ١٤/٠٠٦٣
(ردمـد) ١٣١٩-٠٠١٦

قوافل



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السعر عشرة ريالات ١٠